

فلاديمير بروب

مورفولوجيا الحكاية الخرافية

ترجمة وتقديم

أبو بكر أحمد باقادر

أحمد عبد الرحيم نصر



مورفولوجيا الحكاية الخرافية

تأليف

فلاديمير بروب

ترجمة وتقديم

أبو بكر أحمد باقادر   أحمد عبدالرحيم نصر

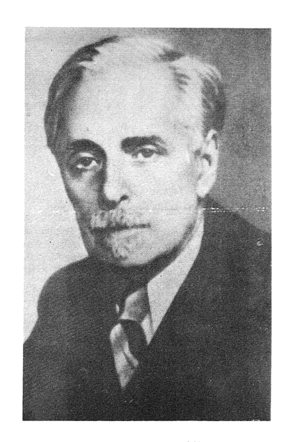


كتاب
النادي الأدبي الثقافي بجدة
٥٦

الطبعة الأولى
١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م

عنوان الكتاب المترجم باللغة الانجليزية :

Vladimir Propp, Morphology of the Folktale, 2nd ed., revised and edited with a preface by Louis A. Wagner. New Introduction by Alan Dundes. American Folklore Society. Bibliographical and Special Series 9. Austin and London: University of Texas Press, 1968.



فلاديمير بروب

تصدير

هذه ترجمة عربية لكتاب فلاديمير بروب المعروف باسم مورفولوجيا الحكاية الشعبية . وقد قمنا بالترجمة عن الطبعة الإنجليزية الثانية للكتاب والتي قامت بطباعتها مطبعة جامعة تكساس ـ اوستن عام ١٩٦٨ وقدم لها آلان دندز .

فضلنا أن نجعل عنوان الكتاب «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» وهو العنوان الأصلي لمخطوطة الكتاب التي سلمها بروب للناشر الروسي الأول . وقد ألقى بروب باللائمة على الناشر الذي غير العنوان ليجعل الكتاب أكثر جاذبية . لقد رأينا ان نصحح الخطأ بدلا عن التمادي فيه وأن نضرب عرض الحائط بالمقولة المشهورة «خطأ شائع خير من صواب مهجور» .

وقد أهملنا في الترجمة الهوامش التي ينتهي بها كل فصل والتي في هامش الصفحات لاتصال أكثرها بتفاصيل دقيقة خاصة في معظمها بتصحيح أرقام الحكايات التي أخذها بروب ليحللها من مجموعة افناسيف ، لتتمشى مع الأرقام الجديدة لها في الطبعة الخامسة والسادسة لتلك المجموعة ، كما أنها خاصة بتصحيح تفاصيل صغيرة في الحكايات نفسها إذ يبدو أن بروب في زحمة المادة واستخراج الأشكال المختلفة لكل وظيفة كان يخطيء أحيانا في هذه التفاصيل . كما حذفنا من الترجمة أيضًا الجزء الأول من الملحق الثالث وهو عبارة عن جدول فيه تحليل بالرموز لست وأربعين حكاية يعطي بروب في أوله رقم الحكاية ثم عدد حركاتها ووظائف كل حركة .

وقد أضفنا للكتاب العبارات التي أخذها بروب من أعمال جوته وصدر بها بعض فصول الكتاب في الطبعة الروسية الأولى . وكان بروب قد لام مترجم الكتاب إلى اللغة الانجليزية لحذفه العبارات . كذلك أضفنا للكتاب **اربعة ملحقات** أولها مقال لبروب حول التحولات في الحكاية الخرافية لاتصاله الوثيق بموضوع الكتاب ، وثانيها نقد ليفي استراوس للكتاب وثالثها مقال لبروب يرد فيه على ليفي استراوس ورابعها تعليق ليفي أستراوس على رد بروب . ولقد حرصنا على إضافة الملحقات الثلاثة الأخيرة للربط يجري بين الشكلية *formalism* والبنيوية *Structuralism* ويتضح من المقالين مالهما من صلات ومابينهما من اختلافات .

ظهرت ترجمة عربية لهذا الكتاب فى المغرب قام بها د . ابراهيم الخطيب بعنوان مورفولوجية الخرافة عن الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، فى الدار البيضاء ١٩٨٦ ولعل سوء توزيع الكتاب العربي سبب كاف لنشر ترجمتين غير مختلفتين للكتاب : واحدة في المغرب وأخرى فى المشرق . ولكن رغم هذا نرى أن اختلاف الترجمتين لنفس العمل يبرر نشرهما . فقد ظهرت مثلا ترجمتان فرنسيتان لهذا الكتاب في نفس العام (١٩٧٠) . كانت الأولى عبارة عن طبعة ثانية لترجمة نشرت في عام ١٩٦٥ واعتمدت على الطبعة الروسية الأولى بينما أعتمدت الترجمة الثانية على الطبعة الروسية الثانية .

لقد قمنا بترجمة النص الإنجليزي (١٩٦٨) المعتمد على الطبعة الروسية الأولى وترجم د . الخطيب النص الفرنسي (١٩٧٠) الذى اعتمد على الطبعة الروسية الثانية . وسوف نوضح فيما يلي الفرق بين الترجمتين .

أولا : نبدأ بالعنوان . ترجم د . الخطيب عنوان الكتاب

ب ـ **مورفولوجية الخرافة** باعتبار «أن الخرافة في ذاتها تنطوي على معنى العجيب والمستملح من القصص ، وأنها ، لذلك ، يمكن أن تحل ، اصطلاحا ، محل (الحكاية برمتها)» (ص١٢) . وفي رأينا أن اختيار كلمة (خرافة) اختيار غير موفق لأنها كلمة عريضة تشمل الحديث العجيب المستملح حكاية كان أم غيرها . إضافة لذلك فإن د . الخطيب يستعملها لتشمل كل أنواع القصص الشعبي مع أن الكتاب يحلل حكايات تعرف في الإنجليزية بـ *(Fairy Tales)* وقد جاءت ما بين الرقمين ٣٠٠ ـ ٧٤٩ في فهرس آرت وطومسون **طرز الحكايات الشعبية** فهي إذن حكايات ولكنها من نوع معين .

لقد لام بروب الناشر الروسي لأنه تصرف في عنوان الكتاب مما أدى لسوء فهم ما أراده هو . وخيرلنا أن نلتزم بالعنوان الذي وضعه بروب نفسه لمؤلفه وهذا مافعلناه حين جعلنا العنوان «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» .

ثانيا : يمهد د . الخطيب لترجمته بـ (مدخل) من خمس صفحات يلخص فيها ـ بعد مقدمة من فقرة مكونة من أحد عشر سطرا ـ الفكرة الرئيسية أو ما أسماه هو «هيكلا مختصرا» للكتاب ويتبع التلخيص بمقارنة بين «الشكلانية» و «البنيوية» ويعلق على مدى إمكانية تطبيق منهج بروب على القصص الأدبي مركزا على ملاحظات تشاطمان *(Chatman)* .

هذا المدخل ـ في رأينا ـ ينحو منحى أدبيا (فدكتور الخطيب استاذ جامعي في الأدب وناقد أدبي) في حين أن التمهيد الذي صدرنا به ترجمتنا ذو طابع فولكلوري ذلك لأن الكتاب في أساسه بحث في الفلولكلور .

كذلك ، لايكتفي تمهيدنا بتلخيص الكتاب فقط وإنما يضعه في إطاره الفكري والتاريخي فهو ـ بعد ذكر لحياة المؤلف

الأكاديمية وشخصيته ـ يتطرق إلى المدرسة الشكلية (ولفظ الشكلية *Formalism* عندنا خير من «الشكلانية» الذي اختاره د . الخطيب) وأهم مبادئها وماتعرضت له في الاتحاد السوفييتي ، وأهم مؤلفات بروب الأخرى وصلتها بالمؤلف المترجم وتأثير هذا المؤلف في أمريكا وأوروبا ثم الاتحاد السوفييتي فيما بعد ، ومحاولات تطوير منهج بروب ، وما تعرض له الكتاب من نقد ، ثم محاولات التحليل البنيوي قبل ظهور الكتاب وما إذا كان بروب قد اطلع على تلك المحاولات . ويفرد التمهيد جزءاً لتأثير الكتاب في الدراسات الفلولكلورية العربية .

وبدلا عن مقارنة بين الشكلية والبنيوية في إيجاز فضلنا أن نضيف مع الترجمة كملحقات مقالا لكلودي ليفي استراوس ، ومقالا يرد فيه بروب على ما أثاره ليفي استراوس ، وتعليقا للأخير على الرد . ومنها كلها يتضح ما للشكلية والبنيوية من صلات وما بينهما من اختلافات .

أما مقال بروب حول «تحولات الحكاية الخرافية» فقد تنبهنا له . كما تنبهنا للعبارات التي أخذها بروب عن جوته وصدر بها بعض فصول الكتاب . وكلها ـ المقال والعبارات ـ غير موجودين في النص الإنجليزي الذي ترجمناه ولكننا أضفناها لأهميتها .

ثالثا : يقول ناشر كتاب د . الخطيب في كلمة له إن الترجمة الأولى والثانية لكتاب بروب إلى الإنجليزية واللتين ظهرتا في عام ١٩٥٨ و ١٩٦٨ على التتالي ، أعتمدتا على الطبعة الروسية الأولى ، وأن د . الخطيب ترجم النص الفرنسي الذي أعتمد على الطبعة الروسية الثانية (١٩٧٠) وهى طبعة «تصحح الأخطاء العديدة المتصلة بالوقائع وكذا الأخطاء التقنية التى تميزت بها

الطبعة الأولى ، كما تقوم باستيفاء العرض في عدد من النقاط الهامة» (ص١٣) . هنا نلاحظ :

١ ـ أن الناشر لايوضح الأخطاء العديدة المتصلة بالوقائع ولا النقاط الهامة التي تم فيها استيفاء العرض . ولكننا نجد في مقدمة الطبعة الروسية . (انظر ص١٨ في ترجمة د . الخطيب) «ان الطبعة الثانية تختلف عن الأولى بعدد معين من التصويبات الصغيرة وبعرض مفصل أكثر لبعض الأقسام . لقد حذفت الإحالات الببليوغرافية غير الكافية وكذا تلك التي تقادم عليها العهد . أما الإحالات إلى متن افناسييف في طبعته السابقة على الثورة فقد أعيد نسخها ، وهي تحيل حاليا على الطبعة السوفياتية» .

لقد قارنا ترجمة د . الخطيب بالنص الإنجليزي الذي ترجمناه فلم نجد العرض المفصل لبعض الأقسام الذي أشارت اليه الطبعة ماعدا أربعة أسطر في الفصل الأول (ص١٩) تبدأ بكلمة (كما) في السطر السابع إلى كلمة (المضبوطة) في السطر السابع ، وبعض إضافات صغيرة هنا وهناك لاتغير الأفكار المطروحة .

لقد طبعت الطبعة الثانية الإنجليزية (١٩٦٨) ، والتي أعتمدنا ترجمتها ، مرات عديدة كان آخرها الطبعة السابعة التي ظهرت في عام ١٩٧٩ ولو كانت الإضافات في الطبعة الروسية الثانية ذات أهمية كبيرة لتنبهت لها الهيئتان العلميتان (جمعية الفولكلور الإمريكية ولجنة البحوث المركزية في الانثروبولوجيا والفولكلور واللغويات ـ جامعة انديانا) اللتان تولتا ترجمة ونشر الكتاب . إضافة لذلك فإن طبعة ١٩٦٨م صوبت كثيرا من الإحالات إلى مجموعة افناسيف القصصية

(راجع مقدمتها ص . IX) بالرجوع إلى الطبعة الخامسة والسادسة منه ١٩٥٧ أي بعد الثورة الروسية .

ولقد راجعنا «الإحالات الببليوغرافية غير الكافية وكذا التي تقادم عليها العهد» - كما تقول الطبعة الروسية الثانية - في الترجمة الإنجليزية التي اعتمدنا عليها ولم نجد سببا مقنعا لحذفها خاصة والتوثيق العلمي من أهم خطوات البحث العلمي .

أما الملحق الثالث الذي حذف من الطبعة الروسية الثانية والفرنسية ١٩٧٠ وبالتالي في ترجمة د . الخطيب فقد أبقينا على نصفه الذي يحلل قصصا إضافية حسب المنهج .

رابعا : يقول د . الخطيب إنه استأنس بالترجمة الإنجليزية والأسبانية في استيعاب بعض المصطلحات من خلال المقارنة وهكذا وضع في نهاية الكتاب معجما قسمه إلى قسمين : يتألف القسم الأول من أهم المصطلحات التي اعتمدها بروب في تحليله ، إضافة إلى مصطلحات الأنواع . ويضم الثاني الوظائف الاحدى والثلاثين مع مايقابلها في اللغة الفرنسية .. وأستعمل الرموز التي أستعملها بروب إلا إنه غيرَّ وضعية تسلسلها فأصبحت تقرأ من اليمين إلى اليسار كما في اللغة العربية .

نبدأ بالنقطة الأخيرة فنقول إن وضعية تسلسل الرموز عندنا لم تتغير لأنها تقرأ أساسا من اليسار إلى اليمين وعدسة العين تتحول تلقائيا إلى اليسار لقراءة الرموز والتي أبقينا عليها كما هي . وهذه على كل حال نقطة جانبية .

أما مسألة المصطلحات فهي في رأينا مسألة مهمة توضح اختلاف الترجمتين في عدة نقاط . فالمعروف أن الفولكلوريين العرب لم يتفقوا جميعهم على استخدام مصطلحات عربية في

(الجزئى القصصي . وجمعها : الجزئيات القصصية) . ولهذا فإن ترجمة ماجاء عن محاولة فيسيلوفسكي في التصنيف (انظر ص٢٧ ـ ٢٩) . وترجمة كل نص ترد فيه هذه الكلمة تؤدي إلى فهم مغاير تماما .

وظهر الفصل الأول من كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** مترجماً ومنشوراً بمقدمة قصيرة فى مجلة **الفنون الشعبية** * القاهرية وذكر المترجمان ان لهما ترجمة كاملة للكتاب وان تأجيل نشرها يرجع الى انهما سمعا « مرة عن ترجمة ظهرت فى المشرق العربى وأخرى فى مغربه ، وبحثنا طويلا عن كل منهما فلم نعثر على ما يجزم بوجود أى منهما » ويبدو انهما ـ رغم البحث الطويل ـ لم يعثرا على ترجمة دكتور الخطيب .

ما كان لكتابنا هذا أن يظهر بهذه الصورة لولا معاونة أخوة لم يضنوا علينا بآرائهم وتعليقاتهم نخص منهم بالذكر الاستاذ الدكتور سيد حامد حريز والاستاذ الدكتور عبدالله الغذامي والاستاذ الدكتور حسن الشامي والدكتور عبدالله على ابراهيم والاستاذ الصادق محمد سليمان .. فلهم منا جميعا الشكر . والشكر كذلك للأخ هاشم عوض الذي قام بترجمة معلومات عن بروب من اللغة الروسية إلى اللغة العربية ، كما نشكر الأستاذ حسين محمد بافقيه على مراجعته أصول الترجمة .

بكر أحمد باقادر / أحمد عبدالرحيم نصر

جـــدة — الخرطوم

١٤٠٩هـ

(*) الفنون الشعبية ، ع ٢٠ ، يوليو ـ اغسطس ـ سبتمبر ١٩٨٧ ، ص ٣١ ـ ٤٥ . والترجمة لعبدالحميد حواس وسهير فهمى .

تمهيـــــد

عندما ترجم كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية إلى اللغة الانجليزية لأول مرة في عام ١٩٥٨ أحدث ثورة في الدراسات الفولكلورية . ولايزال حتى اليوم يثير كثيرا من الاسئلة التي تسترعى انتباه الفولكلوريين ، ولايكاد يخلو بحث حول البنيوية من الاشارة اليه والاشادة به . وقد وصف بأنه من أعظم إنجازات بروب ووصف بروب نفسه بأنه أميز دارس للفولكلور الروسي في العالم .

ولد فلاديمير ياكوفلفيس بروب (١٧ أبريل ١٨٩٥ ـ ٢٢ أغسطس ١٩٧٢) في مدينة بيترسبيرج في عائلة تنحدر من أصول المانية . والتحق بجامعة بتروقراد (لينينقراد) في سنة ١٩١٣ وتخرج فيها بعد خمس سنوات بدرجة في علم فقه اللغة الالمانية واللغة الروسية وعمل بالتدريس في المدارس الثانوية كمدرس لهاتين اللغتين كما عمل بعد ذلك ولفترة قصيرة مدرسا لنفس اللغتين في عدة معاهد فنيه في لينينقراد ، متعاونا في نفس الوقت مع الكثير من مراكز البحث العلمي كأكاديمية العلوم والجمعية الجغرافية الروسية ومعهد تاريخ الفن . وفي عام ١٩٣٢ انضم إلى هيئة التدريس بقسم تاريخ فقه اللغات (الرومانو ـ المانيه) وحاضر في نفس الوقت في شعبة الفولكلور . وبعد عام ١٩٣٨ ركز بروب على الفولكلور ودافع عن أطروحته لنيل الدكتوراه في العلوم في عام ١٩٣٨ وكانت بعنوان «أصل gensis الحكاية الخرافية» غير أن الرسالة لم تنشر بسبب

ظروف الحرب . ثم أصبح محاضرا في نفس المادة . وبعد وفاة بروفسير ازادوفسكى *Azadovskij* شغل بروب كرسي الأستاذية واستمر رئيسا لقسم الفولكلور إلى ان ضُم القسم لاسباب نظرية وتنظيمية لقسم الأدب الروسي . ولبـروب الفضل في تدريب جيل من المتخصصين في علم الفولكلور صار بعضهم فيما بعد علماء مرموقين في كثير من مراكز البحوث في داخل الاتحاد السوفيتي وخارجه[١] .

وكان لبروب قدرة فائقة في تشكيل القضايا الفولكلورية الشائكة في صيغ سهلة وتقديمها بطريقة تدل على ملكاته الممتازة كمعلم ، وهي ملكات شهد بها وأثنى عليها الكثيرون . وكان بروب ودودا عطوفا لايتوانى عن تقـديم المساعـدة للطلاب والباحثين[٢] . ولكنه كان متحفظا فليس هناك دعابة أو نكتة في كل منشوراته بما في ذلك كتابه حول الضحك والكوميديا الذي كتبه بنفس أسلوب مورفولوجيا الحكاية الشعبية[٣] . والذي وصفه أكثر من دارس بأنه «صعب القراءة» .[٤]

لبروب مؤلفات قليلة ولكنها ، رغم قلتها ، ذات أهمية قصوى وتتميز بكمالية بنيتها وترابطها الداخلي . فهي إذن ليست

---

١ ـ **Vladimir Propp,** *Theory and History of Folklore*, **Trans. Ariadna Y.Martin and Richard P. Martin, ED. with an Intro. and Notes by Anatoly Liberman (Manchester: Manchester University Press, 1984). Intro. P.ix.**

وانظر كذلك الموسوعة السوفييتية الكبرى ، الطبعة الثالثة ، المجلد رقم ٢١ ، (تحت : فلاديمير بروب) ، وايضا :

Isidor Levin, "Vladimir Propp: An Evaluation on His Seventieth Birthday," *Journal of the Folklore Institute*, **IV (1967), P.32, 33**

٢ ـ نفسه ، ص

٣ ـ **Vladimir Propp.** *Op. Cit.*, **Intro. by Liberman, p. xviii.**

٤ ـ **Archer Taylor, "The Biographical Pattern in Traditional Narrative"** *Journal of the Folklore Institute* **(Indiana University) 1. (1964) p. 127 footnote 22.**

أعمالا ذات صفة عابرة أو وليدة الصدفه وإنما كُرست كلها باستثناء القليل منها لقضايا نظرية فولكلورية . وتمثل محور هذه المؤلفات خمسة كتب تمـــركز حولها العديد من المقالات التي يمكن اعتبارها ـحسب لوائح نشرها ـ إما استهلالات لها أو إضافات اليها . والكتب هي :

١ ـ مورفولوجيا الحكاية الشعبية (١٩٢٨)
٢ ـ الجذور التاريخية للحكاية الخرافيـة الروسيـة (١٩٤٦)
٣ ـ الملحمة البطولية الشعبية الروسية (١٩٥٥)
٤ ـ الاحتفالات الزراعية الروسية (١٩٦٣)
٥ ـ قضايا الضحك والكوميديا (١٩٧٦)

أما مقالاته فمنها «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» (١٩٢٨) ويبدو أنه تلخيص للأفكار التي توسع فيها في الكتاب الأول ومنها كذلك «التحولات في الحكاية الخرافية» (١٩٢٨) وهو إضافة لنفس الكتاب وكان من المفروض أن يكون فصلا فيه . وله كذلك «حول مسألة أصل الحكاية الخرافية» (١٩٣٤) ، «بيت الرجال في الحكاية الخـرافية» (١٩٣٩) ، «الضحـك الطقسي في الفولكلور» (١٩٣٩) ، «طبيعة الفولكلور» (١٩٤٦) ، «المراحل الاساسية للملحمة الروسية البطولية» (١٩٥٧) ، «حول الاغنية الشعبية *Lyric* الروسية» (١٩٦١) ، «الفولكلور والواقع» (١٩٦٣) ، «مبادىء تصنيف الأجناس الفولكلورية» (١٩٦٤) وغيرها . كما حرر مجموعة الحكايات التي جمعها أفناسيف وهي تعادل في روسيا مجموعة الأخوين جريم في ألمانيا . وقد أختار بروب عددا من الحكايات الخرافية (الحكاية رقم ٥٠ وحتى الحكاية رقم ١٥٠) من هذه المجموعة وبنى على

الأساسي ليس الأدب في مجمله وإنما مايجعل العمل الأدبي «أدبا»[٦] فمن المخاطرة أن نخرج بنتائج اجتماعية أو نفسية من العمل الأدبي قبل فحص الخصائص البنيوية لهذا العمل فحصا دقيقا، فما يبدو على السطح انعكاسا للواقع يصبح عن قرب صيغة جمالية مفروضة من أعلى على هذا الواقع وأن غاية أية شريحة من الحياة تجد التعبير في الفن هي دائما انحراف لتقليد أو عادة متبعة ومهمة الناقد الأدبي هي تحديد زاوية هذا الانحراف. ولهذا فالوصف البنيوي لابد أن يسبق دراسة الأصل. وفي هذا يقول ايخينباوم *Ejxenbaum*، أحد رواد هذه المدرسة: «يوصف منهجنا عادة بكلمة (شكلي) وأنا أفضل أن اسميه (مورفولوجي) لأميزه عن المناهج الأخرى كالمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي .. الخ»[٧]. وبإهمال الشكلية للعوامل الاجتماعية النفسية التي أنتجت الأدب تركز اهتمامها على الملامح المميزة للأدب. ففي الشعر اهتمت باللغة الشعرية وبالوزن والقافية والصور والاخيله الشعرية. وفي القصة، شفاهية أو مكتوبة، ركزت على البناء التركيبي والعقدة. فالشاعر مثلا لايخلق الأخيله فهي موجودة في الحياة اليومية ولكن عليه أن يعيد استذكارها، فهو يجرد نفسه من الروتين والعادة اليومية ويستعمل هذه الأخيلة والصور بطريقة تعيد اليها شبابها ونضارتها. بمعنى آخر، عليه أن يعيد أكتشاف الأشياء المذهله، التي تحيط بنا والتي تسجلها حواسنا

---

٦ ـ Victor Erlich, *Russian Formalism: History and Doctrine* (Third Edition. New Haven and London: Yale University Press, (1965), p. 171.

٧ ـ نفسه. ص ١٧١.

ميكانيكيا ، بطريقة تدهشنا جميعا .[٨] أما في القصة ، فقد أدى إهمال الجوانب الاجتماعية والنفسية إلى الاهتمام بـ (الحبكة أو العقدة / plot) وهي عنصر من عناصر الشكل . وقد ميّز الشكليون مابين (الفابيولا) و (الحبكة) . فـ (الفابيولا) هي المادة الأساسية أما (الحبكة) فهى البنية التركيبية وبمعنى آخر القصة كما تحكى فعلا أو الطريقة التى تربط بها أحداث القصة بعضها ببعض ، وبكلمة أخرى هى البنية الجمالية للقصة . ولهذا فان الفابيولا ، أو المادة الخام للقصة ، يجب أن تبنى داخل الحبكة . ولهذا ، أيضا ، يصبح (للشخصية) فى القصة دورٌ متواضع جدا فهى ثانوية (للحبكة) أو مجرد ناتج جانبى لبنية القصة وبهذا فهى حقيقة بنيوية أكثر منها نفسية أو اجتماعية .[٩] وفي القصة الشعبية فإن البطل مجرد أداة للعقده أو الحبكة والتي هى أكثر تأثيرا كلما بعدت المسافة بينها وبين الجمهور مكانا وزمانا .[١٠]وحذرت المدرسة من التفسير الحرفي للحكاية الشعبية . فاغتصاب العرائس في الحكايات الشعبية الإغريقية لايعنى أن ذلك كان حدثا يوميًا .[١١]

ازدهرت أفكار المدرسة الشكلية وأصبحت ذات تأثير كبير على النقد الأدبي في السنوات الأولى للثورة الروسية التى انقلبت فيما بعد على الشكلية وحظرتها . وينبغي ألا تتملكنا الدهشة لازدهارها آنذاك فقد كانت الثورة مشغولة في سنواتها الأولى

---

٨ ـ نفسه ، ص ١٧٩ .
٩ ـ نفسه ، ص ٢٤ .
١٠ ـ نفسه ، ص ٢٤١ .
١١ ـ نفسه ، ص ٢٠٤ .

بتثبيت أقدامها ، وبقضايا أخرى أهم كثيرا من القضـايا الأدبية .[١٢]

كانت الشكلية بمبادئها التي تفصل بين الأدب والمجتمع وإنكارها لأي ارتباط بينهما تحديا خطيرا (للمادية التاريخية) التي يعتنقها النقاد السوفييت الملتزمون والتي يعتبرونها المنهج الحقيقي الوحيد لدراسة الأدب والجدير بالعهد الثوري الذي ينظر للأدب كسلاح في الصراع الطبقي ويركز على محتوى العمل الادبي لاشكله .

في السنوات الأولى للثورة تجاهل معظم النقاد الماركسيين ـ اللينيين المدرسة الشكلية وقللوا من شأنها ووصفوها بألفاظ تدل على الاستخفاف والازدراء . فالشكليون فى رأي كوجان *P.S. Kogan* مثلا ، فقراء المنهج ، سذج ، وذوو نظرة ضيقه للادب ، وغير مرتبطين بواقعهم وزمانهم[١٣] .

وقد اتضح فيما بعد لهؤلاء النقاد أن تحدي المـدرسة الشكلية يستأهل معركة أساسية . وبدأت هذه المعركة ضدها في عامي ١٩٢٤ و ١٩٢٥ حين وُضعت افتراضاتها المنهجية تحت المجهر .[١٤] أفرد تروتسكى *Trockij* فصلا كاملا للمدرسة الشكلية في كتاب **الأدب والثورة** ، بادئا بذلك الحملة ضد الاوبوياز . ورغم هجومه على المدرسة إلا أنه لم يتخذ منها موقفا عدائيا ويرفضها كلية . فهو يرى أن تركيز المدرسة فى النقد

---

١٢ ـ **Lemon,** *Op, Cit,* **p. XV.**

١٣ ـ **Erlich,** *Op. Cit.,* **p. 99, 100.**

١٤ ـ نفسه ، ص ١٠٠ .

الأدبي على الخواص الفنية للشكل الأدبي يسهل كثيرا عمل المؤرخ الأدبي ، وأنه عبارة عن مرحلة مبدئية للبحث الأدبي ولكنه ليس كل شيء .(١٥)

وأتخذ بوخارين *Bukharin* ، وهو من المنظرين لسياسة الحزب حول الأدب ، موقفا شبيها بموقف تروتسكي . وعنده أن كل مايقوم به الشكليون هو جمع ثبت بالطرق الشعرية الفردية وهذه خطوة مقبولة لتحليل أوسع غير أن اعتبار هذا الثبت تحليلا فأمر غير مقبول اطلاقا . فالثبت رغم فائدته ـ يظل ثبتا وليس علما حقيقيا .(١٦)

وإذا كان تروتسكي وبوخارين متسامحين في هجومهما ، فان النقاد الماركسيين ـ اللينينيين رفضوا الشكلية رفضا باتا وذلك في ندوة عقدتها مجلة **الصحافة والثورة الأدبية** . ووصفوا قادة المدرسة بالعقم والجهل ورأوا في المدرسة نفسها ظاهرة اجتماعية (رجعية) برجوازية وتحريف للواقعية الاشتراكية . ولهذا فهى جسم غريب في المجتمع السوفيتي يجب بتره واستئصاله .(١٧)

وأجبر رفض معظم المنظرين الماركسيين للشكلية ونقدهم المتواصل لها ، أجبر أنصار هذه المدرسة على توضيح موقفهم المنهجي وجعلهم يعترفون بقصوره ونبههم إلى إعادة النظر في إنكارهم تأثير المجتمع على الأدب لأن الأدب لايمكن أن ينتج في فراغ . وهي نقطة كان معارضو الشكلية محقين فيها وحاول أنصار المدرسة أخذها في الاعتبار ولكن محاولاتهم كانت تلاقى

---

١٥ ـ نفسه ، ص١٠٠ .
١٦ ـ نفسه ، ص١٠٤ .
١٧ ـ نفسه ، ص١٠٧ .

دائما بالرفض والهجوم لأنها حسب رأي المعارضين كانت مستمدة من الشكلية كما أن هذه المحاولات أدت إلى أزمة في المدرسة نفسها مما عاق نمو أفكارها في هذا الجانب .(١٨)

ومن جانب آخر ، كان الوقت لتجربة المفاهيم غير الماركسية قد انتهى . فقد شهدت أواخر العشرينيات تطبيق الخطة الخمسية الأولى حول الأدب والنقد واعتبارهما خادمين «للبناء الاشتراكي» وأصبحت الرابطة الروسية للكتاب البروليتاريا مفوضة من قبل السلطة .(١٩)

وجد الشكليون أنفسهم هدفا لهجوم وحشى وكان الخيار الوحيد أمامهم هو الصمت أو الاعتراف صراحة بخطئهم .

ولم ينج بروب كعضو بارز في المدرسة الشكلية من الهجوم . وقد وقع كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** باهتمامه ببنية الحكاية في نطاق التعريف الواسع للشكلية لدى معارضيها .

وفي يوليو ١٩٤٧ نشر لازوتين *Lazutin* نقدا لاذعا لكتاب **الجذور التاريخية للحكاية الخرافية في الغازيته الأدبية** اتهم فيه بروب بفصل أصل الفولكلور من تاريخه وبإعلاء شأن المثالية الشكلية لأنه بدلا من أن يرجع الفولكلور إلى الواقع الموضوعي استنتج صيغا قديمة من الصيغ الأكثر قدما . وبعدها نظم معهد الأثنوغرافيا التابع لأكاديمية العلوم اجتماعا جماهيريا لإدانة هذا الكتاب وكتب أخرى عديدة وصفت بأنها «غير وطنية» .(٢٠)

وفي أول أبريل ١٩٤٨ القى ديمنتتف *A.G. Dement'v* حديثا

---

١٨ ـ نفسه ، ص ١٢٥ .

١٩ ـ نفسه ، ص ١٣٥ .

٢٠ ـ Vladimir Propp, Op. Cit., Intro By Liberman, P. Xiii.

في اجتماع عقد في جامعة لينينغراد قال في معرضه أن بروب «اتخذ لنفسه أساسا من أعمال الفولكلوريين والأثنوغرافيين الأجانب دون أن ينقدها ، وجرد الحكاية الخرافية الروسية (العزيزة جدا لدينا) من كل خصائصها الوطنية والايدلوجية والفنية فأصبحت ليس فقط مثل الحكايات الخرافية للشعوب الأوروبية الأخرى بل مثل حكايات البولونيز الاستراليين .

لقد جعل بروب الحكاية الروسية تدمى حتى ابيضت وسلبها روحها ناهيك عن أنها فقدت ـ تحت قلمه ـ كل ملامحها التاريخية والطبقية لأنه أرجع كل أخيلتها وموتيفاتها إلى ماقبل التاريخ» .[٢١]

ولم يكن أمام بروب الا الاعتراف بخطئه وبعدالة التهم التي وجهها له ديمنتئف . وجاء في ردّ بروب مايلي :

«عندما كنت أكتب كتابي الأخير **الجذور التاريخية للحكاية الخرافية** ولما انتهيت منه كنت واثقا وسعيدًا بأني قد أبدعت عملا ماركسيًا حقيقيًا لأني شرحت ظاهرة معنوية بالرجوع إلى الأساس الاجتماعي ـ الاقتصادي . ولكن خيبة الأمل جاءت بعد ذلك بقليل . فكتابي يفتقد عنصرًا أساسيًا وهو الشعب . فقضية الشعب وإيدلوجيته وصراعه ليست مطروحة فيه بقدر كاف ، رغم أن بلينيسكى *Belinskij* ودوبروليوبوف *Dobrolyubov* وجوركي أصروا على مثل هذا المنهج . ومثل حواريي المنهج الأسطوري أرجعت الحكاية الخرافية إلى ماقبل التاريخ ، ومثل المدرسة التاريخية أهملت رسالة الحكاية الخرافية وتكوناتها الفنية وعاملتها على أنها مجرد وثيقة أثرية .

---

٢١ ـ نفسه ، (مقتبس) ص XIV

ولم أنظر لنفسي كمقارن ولكني فسرت الحكاية الروسية في ضوء الأعمال الإبداعية لشعوب أخرى في مراحل متأخرة من الثقافة الانسانية . وهكذا فإني لا أستطيع الرد على الذين انتقدوني واتهموني بالكوزموباليتزم (العالمية) الضاره . وكل الاتهامات التي وجهها الى الرفيق ديمنتئف Dement'v عادلة .

وليس هناك غير نتيجة واحدة : لابد أن نعمل ونعمل دون توقف . وإذا قطعنا الآن وللأبد الروابط مع التقاليد التى تجرنا للخلف فإننا سنبدع أعمالا جديره بمعهدنا العظيم .[٢٢]

وقال في رد لمقـــال آخـــــر :

(إنني أعتبر مقال «ضد الليبرالية البرجوازية في دراسة الأدب» وثيقة مهمة تحدد مرحلة حاسمة في تطور علمنا (علم الفولكلور) ... إن علمنا الحديث (أعني الدراسات الفولكلورية بصفة رئيسية) متخلفٌ وراء النمو المضطرد العام لبنائنا الاشتراكي ويحزنني الاعتراف بهذه الحقيقة التي لا أستطيع أن أخفف من وقعها . نحن هنا متخلفون لأننا ، ضمن أسباب أخرى ، لم نستطع أن نقتلع علمنا القديم من جذوره . فالتقاليد قـوية وتجـرنا للخلف . إننـا دائما لانعتمـد عـلى أعمـال الديمقراطيين الثوريين العظام ولا على الأعمال الماركسية ـ اللينينية ـ الستالينية ولكن على العلماء البرجوازيين) .[٢٣]

وقد اقتنع المجلس الأكاديمي بإجابات العلماء «التائبين» بما فيهم بروب وعبر عن ذلك في قراره . أما بروب فقد بدأ يفقد

---

٢٢ ـ نفسه ، ص XV

٢٣ ـ نفسه ، (مقتبس) ص XIV, XV

كرامته ، وفي عام ١٩٤٩ أغمي عليه وهو يلقى محاضرته وحمل إلى المستشفى .(٢٤)

وبحلول عام ١٩٦٠ برهن بروب برهانا كاملا على إخلاصه للنظام السياسي وأصبح بعيداً عن الخطر . يتضح ذلك جليا في رده على ليفي استراوس ، الذي اتهمه بالشكلية عندما انتقد كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** . فقد قال بروب مطمئنًا إن الشكلية لفظ لامعنى له . ويتضح أيضًا في اقتباساته المتكررة (فى مؤلفاته التالية) من أعمال ماركس ولينين وانجلز . بل أنه أتهم الفولكلوريين الروس الذين أرجعوا الشعر الملحمي الروسي إلى الشعوب الشرقية حيناً وإلى البيزنطيين أو غرب أوروبا حينا آخر بنفس التهمة التي تعرض لها - الكوزموباليتيزم (العالمية) - مشيرا بأن نوع المقارنات التى يجرونها «توحي بأن الشعب الروسي لم يبدع شيئا وأنه فى ثقافته تابع للشعوب الأخرى فقط» .(٢٥)

لكن من الخطأ أن نستنتج من كل ذلك أن قرارا بيروقراطيا يمكن أن يتسبب في موت مباديء نقدية ظلت فى الساحة الأدبية خمسة عشر عاما وأثرت في كثير من النقاد والباحثين . ولهذا لم تخل الدراسات السوفيتية - حتى وقت الهجوم على الشكلية - من بعض آثارها في مجال اللغة الشعرية التاريخية والنظرية . لقد كان اسكلوفسكى محقا عندما قال مفتخرا في عام ١٩٢٦ «حتى وبينما تهاجم نظريتنا فإن مصطلحنا مستعمل على وجه

---

٢٤ - نفسه ، ص XV

٢٥ - نفسه ، ص X/vi - X/iv

العموم وأباطيلنا تجد سبيلها بطريقة ما في كتب التاريخ الأدبي»[٢٦]

ولعل في كلمات افيموف *Efimov* مايكفي من تقويم عادل لدور هذه المدرسة : «إن إسهام المدرسة الشكلية للدراسات الأدبية يكمن في حقيقة أنها ركزت تركيزا شديدا على القضايا الأساسية للدراسة الأدبية .. وعدلت مفهومنا للعمل الأدبي وحللته إلى اجزائه المكونه له ، وفتحت أفاقا جديدة للبحث واغنت كثيرا معرفتنا للتكنولوجيا الأدبية ورفعت مستويات بحوثنا الأدبية وتنظيرنا حول الأدب ، وأثرت بمعنى ما في أَرْوَبَة (من أوربا) دراساتنا الأدبية . «وهي» رغم كل عيوبها وعدم ثباتها على المبدأ ، فان تراث مجموعتها المبرزه يبقىٰ واحدا من المعالم الرئيسية للفكر النقدي الحديث»[٢٧]

في هذا الإطار التأريخي يرى الفولكلوريون الغربيون أن بروب لم يجد التقدير اللائق به كعالم فولكلوري وبالتالى لم تجد دراساته المهتمة بالشكلية مكانها في وطنه إلا بعد أن أصبح مشهورًا في الغرب بترجمة كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** إلى اللغة الإنجليزية وبالثورة الهائلة التي أحدثتها هذه الترجمة في مجرى الدراسات الفولكلورية . ويدللون على ذلك بالوثائق الروسية حول الهجوم على المدرسة الشكلية وردود بروب على الهجوم ثم اعترافه بخطئه وأنصرافه عن الشكلية وأهتمامه ، بعد عام ١٩٢٨ وحتى أواسط الستينيات ، بقضايا فولكلورية تتمشى والنظرية الماركسية ـ اللينينية . كما يشير

---

٢٦ ـ Erlich, Op. Cit., p. 144.

٢٧ ـ نفسه ، ص ٢٨٦ .

هؤلاء النقاد إلى ظهور طبعه ثانية للكتاب بعد ظهور الترجمة الإنجليزية بثلاث سنوات وبعد الطبعة الروسية الأولى بأربعين سنة وإلى نشر أعماله فى طبعات ثانية وإلى الاهتمام عموما بأفكاره ومحاولة تطويرها . وقد تُوِّج هذا الاهتمام - باحتفال جامعة لينينغراد بعيد ميلاد بروب السبعيني فى ١٩ ابريل ١٩٦٥ (٢٨).

ولكن الفولكوريين الروس يرفضون هذا الرأي ويرجعون الأمر كله إلى الالتباس وسوء الفهم وربما سوء القصد والنية الناتجة عن وجهة النظر السياسية . يكتب ازيدور لفين I. Levin ، الذي زامل بروب لعقدين من الزمان حين احتفلت جامعة لينينغراد بعيد ميلاد الأخير :

«الشهرة في نهاية الأمر ليست إلا مجموعة من حالات سوء الفهم تتجمع حول اسم جديد . واسم بروب ليس جديـدا وحالات سوء الفهم قد مضى عليها الزمن أيضًا . ومع ذلك فلابد من توضيحها من أجل تاريخ علم الفولكلور لأن هذه الحالات لاتؤثر الان على اسمه كاسم لأن بروب معروف عالميا في ميدانه لكنها تؤثر على عمله وربما حتى على الدراسات الفولكلورية الروسية»(٢٩) ويدّعى ليفين أن مصير بروب ربما كان خارج الفولكلور إذا لم تكن دراساته البنيوية اليوم فى توافق وانسجام مع الأدب والنظرية الماركسية اللتين تؤثران تأثيرا دائما على البحوث الفولكلورية (٣٠)

---

٢٨ - Levin, Op. Cit., p. 33.

٢٩ - نفسه ، ص ٣٢ .

٣٠ - نفسه ، ص ٣٣ .

قلنا إن كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** كان نتاجا مباشرا للمدرسة التى عرفت بالشكلية أو الصورية . نعود الآن للكتاب ومؤلفات بروب الرئيسية الأخرى بعد أن وضعناها في إطارها الفكرى والتأريخي . ونبدأ بعنوان الكتاب . فقد لاحظ تيلر أن مجموعة الحكايات المحللة ، باستثناء قلة منها ، حكايات خرافية ولعله كان يشير بذلك إلى عنوان الكتاب غير المطابق لواقع الحال .[٣١] وحاولت باحثة عربية تفسير ذلك بقولها : «ولما ترجم الكتاب إلى اللغة الإنجليزية بعد ذلك بثلاثين عاما على وجه التقريب ، ورأى الباحثون أن تحليله (تحليل بروب) ينطبق على أكبر قدر من القصص الشعبى الذي يروى في جميع أنحاء العالم ، فقد أصبح عنوان الكتاب **مورفولوجية الحكايات الشعبية** . وذلك أن اصطلاح *Folktale* في اللغة الإنجليزية أكثر عمومية من اصطلاح الحكاية الخرافية»[٣٢] ولكن هذا الاجتهاد الطيب من الباحثة أصبح (حقيقة) مقررة حين نقل عنها هذا التفسير بعض طلاب الدراسات العليا ، الذين أشرفت على رسائلهم التى نشرت فيما بعد .[٣٣] والحقيقة هي غير ذلك تماماً . يحدثنا بروب أنه عندما سلّم المخطوطة للناشر الروسي كان عنوانها «مورفولوجيا الحكاية الشعبية»

---

٣١ ـ Taylor, Op. Cit., p. 121, footnote 8.

وابدى الان دندز ملاحظة شبيهة بملاحظة تيلر وذلك في مقدمته للطبعة الثانية لكتاب بروب الذي قمنا هنا بترجمته .

٣٢ ـ نبيله ابراهيم ، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية (القاهرة : دار الفكر العربي ، د . ت) ص ٢٥ .

٣٣ ـ عمر عبدالرحمن الساريسي ، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني ، الجزء الاول ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ . وأيضا : محمد طالب سلمان الدويك القصص الشعبي في قطر ، الجزء الاول ، الدوحة : مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، ١٩٨٤ .

ليجعل الكتاب أكثر جاذبية . ولم يكن بروب نفسه راضيا عن هذا التغيير ولكن الناشر لم يلب رغبته .[٣٤]

والفكرة الرئيسية للكتاب هى أن التنوع الهائل للتفاصيل في الحكايات الخرافية الروسية يمكن إرجاعه لحبكة واحدة وأن عناصر هذه الحبكة (وعددها واحد وثلاثون عنصرا) دائما واحدة ويتبع كل عنصر الآخر بنفس الترتيب . وقد أطلق بروب على هذا العنصر أو الوحدة التحليلية اسم (الوظيفة *function*) وعنده أن الوظيفة هى العنصر الوحيد الثابت في الحكاية الخرافية . أما العناصر الأخرى مثل شخوص الحكاية وغيرها فهى متغيرة ولكنه يرى وجوب اعتبار سبعة شخوص في الحكاية . وإذا كانت الحكاية «الأصل» التي نشأت عنها كل الحكايات لها واحد وثلاثون وظيفة فانه ليس بالضرورة أن توجد كل هذه الوظائف ماعدا وظائف معينة في الحكاية . وإنما يختلف العدد الموجود من حكاية لأخرى فاذا ماحللنا الحكايات واستخرجنا وظائفها فإننا يمكننا عندئذ أن نصنفها حسب الوظائف الموجودة فيها .

ويعتبر بروب كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** مقدمة لكتابه الثاني **الجذور التاريخية للحكاية الخرافية** . فهما يمثلان عنده جزءين أو مجلدين لعمل واحد ، حيث يبدأ الثاني مباشرة بعد الأول . ففي الكتاب الأول عرّف بروب الحكاية الخرافية من خلال العقدة وليس من خلال التركيب البنائى ، وأسس وحدة التركيب البنائى . وكان عليه أن يسأل بعد ذلك

---

٣٤ - انظر رد بروب على ليفي استراوس الملحق بهذا الكتاب

عن سبب هذه الوحدة . والاجابة على السؤال هى موضوع الكتاب الثاني الذي طرح فيه بروب عشر اطروحات : الأولى منها عن تشكيل الحكايات الخرافية وحدة خاصة بها في إطار الحكايات الشعبية وإمكانية عزلها ودراستها والثانية والثالثة عن وجوب دراسة كل موتيفات الحكاية الخرافية في صلاتها بعضها البعض ، وفي صلاتها مع الشكل . ونلاحظ أن هذه الاطروحات الثلاث عبارة عن تلخيص لكتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية . أما الأطروحات السبع الباقية فهى حول وجوب وجود طريقة إنتاج الحكاية الخرافية فى التاريخ ، ومقارنتها بالواقع التاريخي ، والبحث عن جذورها في المؤسسات الاجتماعية في الماضي ، ومقارنتها بالطقوس والعادات ، ومقارنتها بأساطير الحضارات القديمة والمجتمعات البدائية ومجتمعات ماقبل المرحلة الطبقية ، واعتبار أشكال الفكر البدائي في دراسة أصول الحكاية الخرافية .[٣٥] وقد توصل بروب فى دراسته إلى الصلة بين الحكاية الخرافية وطقوس التعميد *(initiation rites)* والطقوس الجنائزية *(funeral rites)* . فالحكاية الخرافية ككل شبيهة بمرآة تنعكس فيها كل الطقوس . ولم يكن بروب بالفولكلوري الروسي الأول الذي يقول بهذه الأطروحة فقد سبقه ، مثلا ، كرانسكي *B.A. Karanskij* وتروبتسكوي *E.N.Trubetzkoy* ولكنهم لم يتوسعوا في هذه الاطروحة ويفصّلوا فيها كما فعل بروب في هذا الكتاب .[٣٦]

ويقدم بروب لفصول كتابه **الملحمة البطولية الشعبية**

---

٣٥ ـ Vladimir Propp, Op. Cit., Intro. by Liberman, p. /xvi,/xvii

٣٦ ـ نفسه ، ص xvii

الروسية بمقدمة يتناول فيها الملامح الرئيسية للشعر الملحمي : فمحتوى الشعر بطولي وبطله يحارب من أجل قومه ، وهو شعر يُغنَّى وله لغته الشعرية . وفي الفصول يتناول بروب هذا الشعر في مراحل المجتمع الروسي المختلفة : المجتمع البدائي ومجتمع العبودية (أثناء حرب الروس ضد الغزو المنغولي) ومجتمع الدولة الروسية المركزية والمجتمع الرأسمالي ثم المجتمع الاشتراكي ويطرح أثناء ذلك أطروحات يحاول برهنتها مثل توجه هذا الشعر في المرحلة الاولى ضد القبلية وبطله يحارب من أجل الحصول على زوج لأن الاهتمام الرئيسي للشعر الملحمي في هذه الفترة هو تكوين أسرة ذات زوج واحدة ، وأن الشعر الملحمي موجه ضد الأسطورة وأنه يركز على حبكة واحدة نجدها تنمو وتتطور تطورا كاملا في المراحل الأخيرة .

وفي كتاب **الاحتفالات الزراعية الروسية** حلل بروب الاحتفالات وردها إلى العامل الاقتصادي لأن هدفها في النهاية هو زيادة خصوبة الأرض وبالتالي الإنتاج الزراعي . فهناك مثلا ، وجبات يأكلها الفلاحون مع أداء بعض الشعائر والطقوس لاعتقادهم أن القوة التي في الطعام ستتحول اليهم وإلى كل مايحيط بهم .(٣٧)

أما كتاب **قضايا الضحك والكوميديا** الذي نُشر بعد وفاة بروب بست سنوات ، فهو تصنيف لأصول الضحك وأنواعه وفيه يناقش النظريات السابقة ويثير الاعتراضات ضدها ويتوصل أخيرًا إلى أن سبب الضحك هو التناقض بين مانتوقع

٣٧ ـ نفسه ، ص xvii

ومانجده في الواقع . وأن مايثير الضحك هو الاكتشاف الفجائي لشوائب صغيرة نسبيا .[٣٨]

ولعل آخر أعمال بروب كتاب بعنوان : **الحكاية الشعبية الروسية** ، الذي أعلنت عنه مطبعة جامعة لينتغراد في عام ١٩٨١ ضمن مطبوعاتها الرئيسية . ولكن الكتاب لم ينشر بل ظهر إعلان آخر عنه في عام ١٩٨٣ . وفي عام ١٩٨٤ لم يظهر إعلان عنه في كتالوج *Catalogue* المطبعة . ويبدو أن الكتاب، رغم النبذة المختصرة عنه ، عمل مختلف عن كتابيه **مورفولوجيا الحكاية الشعبية والجذور التاريخية للحكاية الخرافية** .[٣٩]

عندما ظهر كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية في طبعته الروسية الأولى عام ١٩٢٨ استقبله ثلاثة نقاد استقبالا حسنا ورحبوا به في عروض عامة . وقد تنبأ أحدهم وهو زلنين *Zelnin* في ختام عرضه قائلا : «ليس عندي شك أن منهجه (منهج بروب) سيكون له مستقبل عظيم» .[٤٠] لكن استقبال هؤلاء النقاد كان كالصوت الخافت بالنسبة للهدير المتمثل في الهجوم الحاد العنيف عليه بسبب إغراقه في الشكلية التي كان بروب واحدًا من أبرز أعضائها والتي كانت أفكارها تخالف أهم مبادىء الثورة الروسية ، كما أوضحنا من قبل . وطوى النسيان الكتاب داخل الاتحاد السوفيتي . أما خارجه فقد كان له بعض التأثير على مدرسة براغ اللغوية عن طريق رومان ياكبسون *Roman Jackobson* زميل بروب في النظرية الشكلية الذي عاش بعد عام

---

٣٨ ـ نفسه ، ص xvii
٣٩ ـ نفسه ، ص xxxi
٤٠ ـ نفسه ، ص x

١٩٢٠ في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا حيث وجدت الشكلية ملجأ لها . وقام ياكبسون بدور كبير في التعريف بها . وكانت تشيكوسلوفاكيا غير ملتزمة آنذاك بالنظرية الماركسية اللينينية مما جعلها مركزاً نشطًا للدراسات اللغوية والأدبية في أواسط العشرينيات .[٤١] وكان الكتاب مصدر إلهام لكلودي ليفي استراوس ـ عن طريق ياكبسون أيضا ـ عندما كتب مقاله الرائد «الدراسة البنيوية للأسطورة»، رغم أن تحليله وتحليل بروب يختلفان في جوانب رئيسية .[٤٢]

ترجم الكتاب لأول مرة باللغة الانجليزية في عام ١٩٥٨ أي بعد ثلاثين سنة من ظهور طبعته الأولى الروسية فأحدث ثورة في علم الفولكلور وهز أساس الدراسات المتجزئة أو الذرية للأجناس الفولكلورية كالحكاية الشعبية والحكاية الخرافية على وجه الخصوص . وفي عام ١٩٦٦ نشرت ترجمة إيطالية له وفي نهايتها ملحق يشمل نقد ليفي استراوس ورد بروب وتعليق ليفي استراوس على الرد . وبعد ذلك بعام ظهرت الترجمة البولندية ثم الطبعة الإنجليزية الثانية بمقدمة كتبها الان دندز *Alan Dundes* . وفي عام ١٩٦٩ نشر الكتاب مرة ثانية باللغة الروسية بمقدمة ضافية في شكل مقالة كتبها مليتنيسكى *Meletinsky* وتلت ذلك الترجمة الرومانية في عام ١٩٧٠ ثم ترجمتان فرنسيتان في نفس العام وترجمة ألمانية في سنة ١٩٧٢ .

لفت الكتاب حين ظهوره في الخارج انتباه يان دي فريس *(Jan de Vries)* وأثنى عليه . ولكنه لقى فيما بعد شهرة واسعة في

---

٤١ ـ Erlich, Op. Cit., p. 104.

٤٢ ـ انظر مثلا :

David Pace, "Beyond Morphology: Levi-Strauss and the Analysis of Folktales," *Forum* (Indiana University) xx, (1970), p. 1-7.

الولايات المتحدة عن طريق الان دندز *Alan Dundes* وفي فرنسا عن طريق كلودى ليفي استراوس *(Claude Levi-Strauss)* . وكان دندز أول من قام بتطبيق منهج بروب على مجموعة من القصص الشعبي لهنود امريكا الشمالية . ولم يكتف دندز باتباع المنهج كما هو ولكنه حاول أن يضعه في مصطلحات جديدة استلهمها من اللغوي بايك *(Pike)* . فسمى الوظيفة موتيفيم *(motefeme)* وأطلق على تحقيقاتها المختلفة أو بمعنى آخر الموتيفات التي تحدث في أي محتوى وظيفي ، الوّموتيف *(allomotif)* وهذا المصطلح والذي قبله يذكران بمصطلحات بـايك اللغـوية فـونيم ، مورفيم ، والّلـوفـون *(Allamorph)* والومورف *(Allomorph)*[٤٣] كما حاول دندز أن يذهب خطوة أبعد من الاهتمام بالملامح الشكلية التي يتوصل اليها منهج بروب وذلك بايجاد العلاقة بين هذه الملامح والثقافة التي أنتجت الحكـايات وقضـايـا الفـولكلـور وتفسـير هـذه العـلاقـة الأثنـوغرافيـة .[٤٤] وقد اهتم دنـدز ، كما لاحظ ليبـرمان *Liberman* ، بـ «التطبيق العملي للمنهج الجديد (منهج بروب) أكثر من نقد أساسات نظرية المعرفة عندبروب» .[٤٥] واهتم دندز أيضا ببرمجة الوظائف والاشكال المختلفة التي تتخذها ،

Ulf Drobin (reviewer) Vladimir Propp, *Morphologie du conte,* **Paris: Seuil, 1970 and Vladimir ja Propp,** *Morphologie dù conte,* **Paris, Gallimard, 1970,** *Temenos* **VI (1969), p. 164-171.**

٤٣ـ **Alan Dundes "Structural Typology in North American Indian Folktales" in Alan Dundes (ed.)** *Thr Study of Folklore* **(New York: Prentice-Hall Inc., 1965) pp. 206.**

٤٤ـ **Jawaharlal Handoo,** *Current Trends in Folklore* **(Mysore Institute of Kanada Studies, University of Mysore, 1978) p. 122.**

٤٥ـ **Vladimir Propp, Op., Cit., Intro. by Liberman, p. xii.**

للحاسب الآلي (الكمبيوتر) والوقوف على إمكانات إنتاج وتوليد حكايات جديدة.(٤٦)

واذا كان اهتمام دندز والذين عرفوا بروب عن طريقه انصب في التطبيق فإن البنيويين الفرنسيين مثل قريماس Greimas وبريموند Bremond ، الذين عرفوه بوساطة ليفي استراوس قد ناقشوا منهج بروب مستفيدين من السيمانطيقيا (علم دلالة «العلامة» الأدبية) وتلميح ليفي استراوس واتخذوا منه نقطة انطلاق لمناهج بنيوية جديدة يمكن تطبيقها ليس على الحكاية الخرافية فقط وإنما على الأسطورة بل على أية قصة ، شفاهية كانت أو غير ذلك . فقد طبق جريماس Greimas المنهج على الأسطورة مستفيداً من النظرية السيمانطيقية (Semantics) لعلم الأساطير التي ترى أن أية محاولة لفهم الأسطورة وتفسيرها لايمكن أن تتم فقط باكتشاف الملامح الشكلية لها كالوظائف والاختبارات والخصائص الأخرى للبطل وإنما أيضاً بتعليل الدوافع لمثل تلك الوظائف وعلاقتها ببعضها البعض . وبعبارة أخرى لابد أن يقترن تحليل شكل الأسطورة بدراسة المجتمع الذي أبدع الأسطورة . ويهتم جريماس بثلاثة عناصر في إطار النظرية السيمانطيقية هذه وهي إطار العمل (framework) وشفرة القصة (narrative code) والرسالة المراد ايصالها للجمهور (message) . ولقد تمكن جريماس من تقليل عدد الوظائف إلى عشرين وظيفة فقط .(٤٧)

---

٤٦ ـ Alan Dundes, "On Computers and Folklore" in *Western Folklore*, Vol. 24, pp. 185-189.

٤٧ ـ Handoo, *Op. Cit.*, p. 45.

أما بريموند فقد حاول أن يستخلص من منهج بروب قوانين عامة يمكنه بمقتضاها أن يحلل أية قصة ، شفاهية كانت أو غير ذلك . وهو لايركز على المحتوى الأسطوري للحكاية ولكن على منطق القصة نفسها . وهو يرى أنه يمكن بناء أي طراز للقصة من تجميع الوظائف الموجودة فيها . (والوظيفة عنده هي الوحدة الصغيرة أو ذرة القصة) ويمكن بناء أيَّ تتابع قصص أوّلي كمجموعة ثلاث وظائف توازي ثلاث مراحل واجبة في أية عملية «فالوظيفة الأولى تؤسس إمكانية عمله في صيغة سلوك مناسب أو حوادث متوقعة مقدما والوظيفة الثانية تحقق هذه الإمكانية ، والثالثة تكمل العملية بتقديم النتائج المناسبة» .(٤٨)

أما في الاتحاد السوفيتي فإن الكتاب أصبح في الستينيات ومابعدها مصدرًا لدراسات البنيويين الروس حول القصة الشعبية . فقد استعمل ايفانوف Ivanov وتوبوروف Toporov على سبيل المثال ، منهج بروب في تحليل حكايات متنوعة بعد أن فسرا «الوظيفة» بالعلاقات أو الصلات المتبادلة للشخوص المختلفة أو الأدوات في الحكاية الخرافية . من جانب آخر ، حاول مثلا ميتلينسكي Metelinsky ونيكلودوف Nekludov ونوفيك Novik أن يعطوا تفسيرات مورفولوجية متقدمة للحكاية الخرافية على أساس المبادىء التي صاغها بروب ، وأن يكشفوا عن المزيد من الارتباطات بين الوظائف التي عددها بروب وتوجهاتهم المتصلة بعلم دلالات الألفاظ وتطورها وذلك بتقليص عدد الوظائف إلى وحدات أقل حتى يمكن تحويلها بسهولة إلى

---

٤٨ ـ نفسه ، ص ١٣٣ .

مصطلحات ثنائية (binary terms) . وقد اقترح سيربيرياني ، مثلا ، تقسيم الحكاية الخرافية إلى ثلاثة أجزاء رئيسية هي : نشاط الشرير والفعل المناسب للبطل ثم النهاية السعيدة أو بعبارة أخرى استعادة التوازن المفقود مؤقتًا .(٤٩)

ويعلق أحد الباحثين على المحاولات سابقة الذكر سواء كانت في الولايات المتحدة أو فرنسا أو الاتحاد السوفيتي إنها «لاتعطي شيئا جديدًا . فمعظم هذه الدراسات إما تحاول أن تلخص المنهج في بعض وحدات أكبر أو ترده إلى وحدات أصغر . وبعض الدراسات لاتغير شيئا سوى المصطلحات . فهى كلها إذن بطريقة أو أخرى تقوى موقف المنهج الذي طوره بروب . وحتى أولئك العلماء الذين يبدأون عملهم بإبدال منهج بروب ينتهون بطريقة ما إلى اتباعه» .(٥٠)

وكأي عمل أكاديمي جاد تعرض الكتاب لكثير من الاعتراضات التي أبرزت أحيانا عيوب المنهج .وسنركز هنا على أهم ما أثير من نقاط .

فقد أخذ على بروب تعريفه الدائرى للحكاية الخرافية . لقد انتقد بروب تصنيف آرن في الفصل الأول من الكتاب . ثم عاد واستعمله في بداية الفصل الثاني ، حيث يقول «وبالحكاية الخرافية نعنى تلك الحكايات التى صنفها آرن تحت الارقام ٣٠٠ ـ ٧٤٩ وهذا التعريف اصطناعي ولكن ستتيح لنا المناسبة فيما بعد أن نعطي على أساس النتائج تعريفا أكثر دقة» . وبعد أن وصف هذه الحكايات من مجموعة افناسيف ووقف على مورفولوجيتها واكتشف أنها جميعا لها نفس الطراز

٤٩ ـ نفسه ، ص١٢٣ و ١٢٤ .
٥٠ ـ نفسه ، ص١٢٤ .

البنيوي ، قال إن هذه الحكايات هي فعلا حكايات خرافية . ولكننا ، ودون معرفة المورفولوجيا نستطيع أن نتعرف على الحكايات الخرافية بمفاهيم بسيطة مثل السحر والتحويلات *(transformation)*والتي استطاع بها آرن عمل تصنيفه . ولعل بروب قد أكد باكتشافه هذا العلمي منهج آرن في التصنيف والذي قال عنه بروب في مرات عديدة إنه ، رغم ضعفه ، صحيح بالبداهة . إن بروب لم يعطنا تعريفا جديدا للحكاية الخرافية وانما اعاد التعريف .(٥١)

وقد تلقى بروب الهجوم أيضا على رأيه فيما هو ثابت ومتغير في الحكاية الخرافية . فالعناصر الثابته في الحكاية الخرافية كما يرى بروب هي «أعمال» أو «وظائف» الشخصيات أما الشخصيات نفسها فهي متغيرة ولايمكن الركون اليها في أي تحليل مورفولوجي . ولكن اختيار ماهو ثابت ومتغير ـ كما يعلق فيشر *Fischer* ـ يعتمد على نظرة الباحث إذ يمكنه أن يعتبر الشخصيات كثوابت وأفعالها كمتغيرات أو العكس .(٥٢)

وقد اعتبر ليفي استراوس إهمال بروب للشخصيات أكبر ضعف في عمله لأنه ـ أي بروب ـ يريد أن يبني مورفولوجيا الحكاية قبل أن يتعلم سيمانطيقيتها . فنحن لكي نعرف أن الأفعال واحدة لابد أن نعرف من قام بها ! وبالتأكيد فليس هناك اختلاف بين شرير وآخر يحملان العروس بعيدا ، مادمنا نعرف أن المهاجم هو الشرير .(٥٣)

---

٥١ ـ **Vladimir Propp, Op. Cit., Intro. By Liberman, P. xxxi**

٥٢ ـ **John L. Fischer, "The Sociopsychological Analysis of Folktales." in** *Current Anthropology*, **Vol. IV, pp. 235-295.**

٥٣ ـ انظر مقال ليفي استراوس الملحق بهذا الكتاب .

ومن ناحية أخرى ، فان عدم الاهتمام بشخصيات الحكاية يعني إهمال مواد كثيرة في التحليل . ولعل هذا مادفع باحثا مثل فيشر لإضافة عنصر آخر للفعل اسماه (حادث - خيال) أو بعبارة أخرى الشخصية (أو الممثل *actor*) والمنظر (*setting*) .(٥٤) ويرى ليفي استراوس ان إهمال بروب لكل مادة في الحكاية ماعدا الوظائف نتيجة طبيعية لمنهجه الذي ارتضاه والذي يهتم بالشكل لا المحتوى ويعتبر الشكل وحده هو المفهوم والقابل للتحليل ويخلص ليفي استراوس إلى أن أية محاولة للفصل بين الشكل والمحتوى مصيرها الفشل ، وأن من يحلل تحليلا كتحليل بروب شبيه بدارس لغة يبدأ أولا بدراسة نحوها ثم يأتي مؤخرا إلى القاموس لمعرفة معاني الفاظها .(٥٥)

ولكن نقد فيشر وليفي استراوس حول اهمال الشخصيات نقد عام عزل معلومات معينة من التحليل ، كما يلاحظ ناثهورست ، ليس فيه مايدين بروب . ويرى ناثهورست أن السؤال الذي يجب أن يطرح هو ما إذا كانت هذه المعلومات المعزولة ذات صلة في عمومها بهدف معين . ويلاحظ أن بروب أوضح أن هدفه الرئيسي هو مقارنة الحبكات (*plots*) في مجموعة الحكايات الخرافية وأنه لهذا السبب ميز بين ما أسماه الانشاء (*composition*) والحبكة . وبما أن الوظائف عنده ترجع إلى المبتدأ (*predicate*) بينما الشخصيات ترجع إلى الفاعلين والمفعول بهم (*subjects and objects*) كان من المنطقي أن يقول إن هدف التحليل هو الإنشاء وليس الحبكات .(٥٦)

---

٥٤ - Firnov, op cir, P. xx

٥٥ - انظر مقال ليفي اشتراوس الملحق بهذا الكتاب .

٥٦ - **Bertel Nathhorst,** *Formal or Structural Studies of Traditional Tales..* **(Stockholm: Kvngl, Boktryckeriet P.A. Norstedt and Soner, 1969) p. 31.**

أما الوظائف فقد حددها بروب بواحدة وثلاثين وظيفة وذكر أنها لاتوجد كلها بالضرورة في حكاية واحدة ولكنه لم يذكر الحد الأدنى من الوظائف الذي يمكن أن يشكل حكاية . أما قوله إن تتابع الوظائف واحد دائما وفي كل الحالات فغير مبرر وقد صرف هو نفسه بعض الاستثناءات ببساطة شديدة .[٥٧] كما أنه غير صحيح تعريفه للوظيفة حسب نتائجها ومكانها في تسلسل الحكاية . فمثلا قد يتسلم البطل أداة سحرية عند ميلاده أو في بداية بحثه أو حتى قبل إنجاز عمله البطولي . كما أن كثيرا من الأفعال التي يسميها بروب «روابط» لاتجد مكانا في تحليله المورفولوجي .

وقد أشار بعض النقاد إلى أن منهج بروب لايمكن تطبيقه على الأشكال القصصية القصيرة كالأحدوثة أو على الليجند (legend) * أو حتى على الحكاية الخرافية نفسها عندما تكون أقرب إلى الاسطورة (myth) .[٥٨] ولكن يجب ألا ننسى هنا أن المنهج مبنى أساسا على الحكاية الخرافية وأن بروب نفسه لم يقطع بإمكانية تطبيقه على غيرها .

ولكن المعترضين على منهج بروب حريصون - رغم اعتراضاتهم - على تأكيد أن كل ذلك لايقلل من قيمة المنهج نفسه أو «حسنة بروب العظيمة» حسب تعبير ليفي استراوس .[٥٩] ويثنى فيشر عليه قائلا «لقد نجح بروب في

---

٥٧ - Taylor, *Op. Cit.*, p. 126, 127.

٥٨ - Satu Apo "Repertoire of Fairy Tales: A Structural Analysis of Marina Takalo's Fairy Tales Using Propp's Model." in Lauri Hanko and Vilmos Voigt (eds.) *Genre, Structure and Reproduction in Oral Literature* (Budapest : Akademiai Kiadd, 1980) p. 156-8.

٥٩ - انظر مقال ليفي استراوس الملحق بهذا الكتاب .

* يقصد بـ الليجند الحكاية الغرائبية / الاعجازية مثل سير القديسين والأولياء وحكايات المعجزات . واختلف الفلكوريون حول المصطلح لذلك رأينا استخدام كلمة الليجند وليس أى مرادف عربى منعا للالتباس .

تقديم ملخص فعال للبنية العامة ليس لمجموعة الحكايات التي اختارها للتحليل فحسب وإنما لحكايات كثيرة خارج المجموعة» .(٦٠).

وقد يتساءل القارىء عن محاولات التحليل البنيوي في وطن بروب ، وفي الغرب قبل ظهور ترجمة **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** وعما إذا كان بروب قد اطلع على تلك المحاولات ؟

عبر بروب عن دهشته لأن ملاحظة كملاحظته حول وظائف الحكاية الخرافية وشخصياتها ومورفولوجيتها عموما لم تخطر لأحد من قبل . وفي الحقيقة فإنها خطرت لنيكيفورف *Nikirov* ، الذي قدم خطوطا عريضة لنوع التحليل الذي قام به بروب ، بل واستعمل كلمة «مورفولوجيا» بنفس المعنى الذي استعمله بروب .(٦١) ولاندري إن كان بروب قد اطلع على هذا العمل . لكن كلماته السابقة تدل على أنه لم يقم بذلك .

اما في الغرب فقد توصل فون هاهن *J.G.Von Hahn* في عام ١٨٨١ إلى ماعرف بالصيغة الآريه للطرد والعودة وهي تتكون من أربعة عشر عنصرًا استخلصها من دراسة أربع عشرة حكاية . وجاء بعده أوتو رانك *Otto Rank* بعد أربعين عامًا فوجد ـ دون أن يعلم بدراسة فون هاهن ـ نفس النمط باختلاف بسيط ـ وأعطى تلخيصا لسيرة خمسة عشر بطلا (سبعة منهم تناول سيرتهم فون هاهن) ونشر نتائجه في عام ١٩٠٩ . وقد أشار دندز إلى التشابه بين منهج بروب وفان جنب .(٦٢) اما تيلر *Teyler* فقد قارن في مقال له بعنوان «النمط البيوغرافي في القصة التقليدية» أعمال فون هاهن واوتو رانك *O.Rank* ولورد راقلان

٦٠ ـ Fischer, Op. Cit., p. 151.
٦١ ـ Vladimir propp, Op. Cit., Intro. By Liberman, p. xxviii.
٦٢ ـ Alan Dundes, "Structuralism and Folkire" in *Pentikainen*, 1976, pp. 79-93.

وجـوزيف كامبـل *J.Campell* وبـروب ووجـد بينهـا بعض الاختلافات ولكنه أوضح أنه يمكن التوفيق بين كل هذه المناهج بمجهود بسيط .(٦٣)

والسؤال الآن هل كان بروب على علم بهذه المحاولات ؟

يقول ليفين *Levin* ، وهو لصيق ببروب وزميل له لأكثر من عشرين عاما ، إن بروب كان ذا دراية كافية بما يدور من دراسات خارج الاتحاد السوفيتي وأنـه تعاون مـع مجلة **ببليوغرافيا الفولكلور العالمية** ومجلة **ديموس** وكانت له مراسلات مع علماء كثيرين مشهورين خارج حدود بلاده وأنه كان يخاطبهم بلغاتهم . وفي معرض ثنائه على بروب كمعلم ممتاز قد أبعد من أعماله ولحد كبير كل المراجع التى من الصعب أن يحصل عليها القارىء ويطلع عليها ، خاصة المؤلفة من قبل فولكلوريين أجانب .

ويذكر ليفين أن بروب ، كما يلاحظ المتخصصون ، متمكن من معظم المادة ذات الصلة بأبحاثه . ولكنه يضيف قائلا «سيكون أمراً مؤسفاً إذا أسيء فهم هذه النقطة .»(٦٤)ونستنتج من هذا ان بروب كان على دراية بما يجرى من دراسات خارج الاتحاد السوفيتي . ويفسر ليبرمان هذا الموقف ، خاصة في كل مانشر بعد **الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية** ، أنه كان وسيلة من وسائل محاربة العلم «البرجوازي» وهو الصمت المطبق تجاه كل المراجع الأوروبية والأمريكية .(٦٥)

بروب والدراسات الفولكلورية العربية :

يشير باحث في دراسة له حـول (الواقـع والأسطورة في

---

٦٣ ـ Taylor, Op. Cit., p. 128.

٦٤ ـ Levin, Op. Cit., p. 42.

٦٥ ـ Vladimir Propp, Op. Cit., Intro. by Liberman, p. x/vi

القصص الشعبي) «بوجه خاص إلى أحد الأعمال ألذي قلما يجد مايستحقه من عناية واهتمام في عالمنا العربي رغم أهميته ، ونعنى به دراسة المفكر الروسي فلاديمير بروب للحكاية الشعبية في روسيا» .[٦٦] وهو يرى في مدخل بروب وغيره من البنيويين الفرنسيين «مداخل جديدة لدراسة الأدب الشعبي خليقة بأن يلتفت اليها ويهتم بها الدارسون عندنا وأن يعمل البعض منهم على تطبيقها في مجالات القصص الشعبي العربي لأن مثل هذه الدراسات من شأنها أن تثري وتعمق فهمنا لتراثنا العربي وبخاصة الأدب الشعبى الذي يلقى الآن كثيرا من الاهتمام» .[٦٧]

لقد تناولت كثير من كتب الفولكلور العربية ، التي تتحدث عن نظريات الفولكلور ومناهجه ، منهج بروب ولكن المنهج طبق أولاً حسب علمنا في كتاب **قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية** . فرغم أن المؤلفة حللت قبل ذلك قصصاً شعبية في عمل منشور إلا أنها حين فرغت من الكتاب لم تكن مقتنعة نفسيا بأنها قد حققت رغبتها .[٦٩] «ثم ظلت الرغبة تدفعني إلى مزيد من البحث حتى تمكنت بعد جهد جهيد أن أحصل على كتاب بروب عن «مورفولوجية الحكايات الخرافية» (كذا) ولم أكن قد اطلعت على هذا الكتاب ، رغم علمي بقيمته لأن طبعات هذا الكتاب كانت قد نفدت . فلما أصبح الكتاب في حوزتي أخذت

---

٦٦ ـ احمد ابوزيد ، الواقع والاسطورة في القص الشعبي ، مجلة عالم الفكر (الكويت) المجلد ١٧ . العدد ١ ، ابريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٨٦ ، ص ١٠ .

٦٧ ـ نفسه ، ص ٤ .

٦٨ ـ نبيله ابراهيم ، المرجع السابق .

٦٩ ـ نبيله ابراهيم ، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ، الرياض : دار المريخ ، ١٤٠٥/١٩٨٥ .

أقرأه في نهم بالغ . ولست أنكر أنني مدينة لهذا الكتاب في تأليف كتابي هذا » .[٧٠] وطبقت المؤلفة المنهج على حكايات خرافية ثم على حكايات شعبية ووجدت اختلافا جوهريا بين النوعين من الحكايات في عدد الوحدات الوظيفية ومحتواها وطبيعة الشخوص في كل منهما وفسرت ذلك بنفسية الشعب الذي كان رومانسيا بالأمس ثم أصبح واقعيا بعد ذلك .[٧١] ولا يتسع المجال هنا لمناقشة مستفيضة لتطبيقها المنهج ويكفى أن نقول انه تطبيق على نحو مختصر يهمل الأشكال التى تتخذها الوظائف ولا يتحدث عن الحركة (أو الحركات) فى الحكاية ولا ينتهى بمخطط لها . ولكن المؤلفة لها دون شك ، فضل الريادة فى تطبيق المنهج .

خاتمـــــــة :

كان هم بروب الشاغل أن يجعل علم «المأثورات الشعبية» ممثلا في الحكاية الخرافية علماً متقدماً . ولذا بدأ بفكرة التصنيف ونفذها في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الخرافية ،** مطبقا مباديء المدرسة الشكلية . ثم أتبع التصنيف بالدراسة التاريخية للحكاية الخرافية . وقد اتخذ بروب منهجه هذا في الدفاع عن نفسه في وجه القائلين بـأنه قـد أذعن للهجمة الماركسية وانه هجر الشكلية في مؤلفاته الأخرى . ورغم مايعتور منهج بروب من قصور إلا أننا لانملك إلا أن نعجب أيما إعجاب باجتهاداته وطموحاته وأن نقدر إسهاماته في دراسة المأثورات الشعبية عامة والروسية على وجه الخصوص .

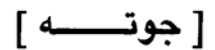
---

٧٠ ـ **نبيلة ابراهيم . قصصنا الشعبي** . ص٦ .

٧١ ـ نفسه . ص٦

مقدمة المؤلف

« لابد أن تكتسب [المورفولوجيا] مرتبة علم خاص باتخاذها كموضوع لها ما تبحثه العلوم الأخرى عرضا ، وبتجميعها ما هو مشتت في تلك العلوم ، وبتأسيسها موقفاً جديداً يسمح لها بفحص الطبيعة بكل سهولة ويسر . وستهتم بالظواهر المهمة ، وستكون العمليات العقلية التي تتوسل بها لتصنيف وتبويب تلك الظواهر متمشية مع الطبيعة الانسانية وباعثة على السرور . ولن تكون محاولة استخدام بعض تلك العمليات ، ان اخفقت خلوة من الفائدة أو الجمال » .


[جوتـــــه]

تعني كلمة «مورفولوجيا» دراسة الأشكال . وتعني في علم النبات دراسة الأجزاء المكونة للنبات وعلاقتها ببعضها البعض وبالكل ، وبمعنى آخر ، دراسة بنية النبات .

ولكن ماذا عن «مورفولوجيا الحكاية الشعبية *Folktale*» ؟ لم يفكر أحد بالكاد في إمكانية مفهوم كهذا .

ومع ذلك فمن الممكن فحص أشكال الحكاية التي ستكون مطابقة تمامًا لمورفولوجيا التكوينات العضوية . وإذا كان من المستحيل إثبات ذلك للحكاية بمعناها الواسع فإنه يمكن على أية حال إثباته بالنسبة لما يسمى الحكايات الخرافية *Fairytales* أي الحكايات بالمعنى الدقيق للكلمة . وهذا العمل مكرس لتلك الحكايات .

هذه الدراسة نتيجة عمل مضن . فمقارنات كهذه تتطلب قدرا معينا من الصبر من جانب الباحث . وقد حاولت ، على أية حال ، أن أجد شكلا لا يأخذ بتبسيطه واختصاره من صبر القارىء أكثر مما يجب ، كلما كان ذلك ممكنا .

لقد مرّ هذا العمل بثلاث مراحل . كان في بدايته بحثا واسعا ذا عدد ضخم من الجداول والرسوم والتحاليل . وكان من المستحيل نشر عمل كهذا ، إن لم يكن لأي سبب غير عظم ضخامته . وجرت محاولة لاختصاره معتمدة على مادة قليلة ذات محتوى كثير . ولكن عرضا مختصرا ومركزا كهذا سيكون

فوق قدرة القارىء العادي ، وسيكون مثل نحو اللغة أو كتابًا دراسيا عن التوافق الموسيقي ، وكان لابد من تغيير عرض الدراسة . صحيح هناك أشياء يستحيل عرضها بطريقة «مرغوبة» ومثل هذه الأشياء موجودة أيضًا في هذا العمل . ومع ذلك فإنى أشعر بأن هذه الدراسة في شكلها الحالي يمكن أن تكون متاحة وينتفع بها كل محب للحكاية ، شريطة أن يكون على استعداد لمتابعة الكاتب في متاهة تعدد أشكال الحكاية والتي ستبدو له في النهاية كاتساق مذهل .

ولأجل عرض أقل اختصارا وأكثر حيوية كان ضروريًا أن نتخلى عن أشياء كثيرة لها علاقة مباشرة بالتخصص . فبالاضافة للأقسام المقدمة هنا حوى هذا العمل كذلك في شكله المبدئي ، بحثا فى الدائرة الغنية لصفات الشخصيات الدراماتيكية (أي ، الشخصيات كما هي) ، وعالج بتفصيل قضايا التغيير الجذري ، أي تحولات الحكاية ، وشمل رسومًا مقارنة ضخمة لم يبق منها إلا ملخصاتها في الملحق . وسبق كل العمل ملخصات منهجية أكثر دقة . وكان القصد في الأصل تقديم بحث ليس عن مورفولوجيا الحكاية فحسب وإنما عن بنيتها المنطقية . وكانت الدراسة نفسها أكثر تفصيلا . وتعرضت العناصر المختارة ببساطة في العمل الحالي لفحص ومقارنات شاملة . فعزل هذه العناصر هو الذي يُكوِّن محور العمل كله ويحدد النتائج مسبقا . وسيكون القارىء المتمرس قادرا على إكمال الملخص بنفسه .

لقد أعانتنى مؤسساتنا العلمية إعانة كاملة مكنتنى من تبادل الآراء مع علماء أكثر خبرة . وناقشت لجنة الحكاية الشعبية التابعة لجمعية الدولة الجغرافية ، تحت اشراف

الأكاديمي س . ف ، اولدنبيرج Ol'denburg ومعهد البحوث في جامعة الدولة بلينينغراد (قسم الآثار الحية) ، تحت إدارة بروفسيرد . ك زلنين Zelenin ، وشعبة الفولكلور بقسم الفنون الشفاهية بمعهد الدولة للتاريخ والفنون ، تحت توجيه الأكاديمي ف . ن . بيرتز Peretz ، ناقشت مناهج ونتائج هذا العمل في جزئياته وككل .

لقد شارك رؤساء هذه المؤسسات ومسهمون آخرون كذلك في المناقشات والاقتراحات القيمة وإني لأتقدم لهم جميعا بأسمى آيات العرفان .

لقد اهتم بروفسير ف . م زيرمونسكي Zirmunskij بي اهتماما وديًا خاصًا ، وقرأ جزءا من هذا العمل في مسودته الأولى ، وأدلى بعدة اقتراحات مهمة . وكان تقديم هذه الدراسة إلى معهد التاريخ والفنون بمبادرة منه .

الآن وقد نشرت هذه الدراسة فالشكر للمعهد ، وقبل كل شيء لمدير قسم الفنون الشفاهية فيكتور مكسيموفيش زيزونسكي . وأني لأعبر له عن عميق شكري وعرفاني لمساندته ومعاونته .

١٥ يوليو ١٩٢٧م ف . بروب

الفصل الأول

تاريخ القضية

«يقدم تاريخ العلوم دائما صورة حسنة من الوجهة الأفضل. فنحن نجل في الحقيقة من سبقونا وندين لهم لحد ما بالعرفان للخدمة التي قدموها لنا. ولكن لا أحد يرغب في اعتبارهم شهداء مدفوعين دون مقاومة إلى حالات خطرة بل وأحيانا يائسة. ومع ذلك فإن أسلافنا الذين وضعوا الأساس لوجودنا كانوا دائما أكثر جدية من سلالتهم الذين يستمتعون في أغلب الأحيان بميراثهم ويبددونه».

[جوتــــه]

التراث العلمي ليس غنيًا في دراسات الحكاية عامة والحكاية الشعبية خاصة . وباستثناء بعض الأعمال القليلة المنشورة ، لايتعدى ماتزودنا به المصادر الببليوغرافية الصورة التالية : في معظم الأحيان ، تنشر النصوص نفسها ، وهناك عدد لا بأس به من الأبحاث التى تعالج قضايا علمية معينة ، على أنه لاتوجد بحوث عامة حول الحكاية . لكن هذه البحوث - إن وجدت - فهى ذات طبيعة وصفية أكثر منها تحليلية لكن بالرغم من ذلك فإن التساؤلات العامة ، بصورة محددة ، هي التي تشير الاهتمام أكثر من غيرها . وتعتبر الإجابة عليها أهم أهداف البحث العلمي . يصف البروفسور م . سبرانسكي Speranskij الحالة الراهنة كما يلي : «يواصل علم الأنثروبولوجيا بحثه ، دونما تركيز على النتائج التي توصل اليها فاحصا المعلومات التي تم جمعها على أساس أنها غير كافية بعد للوصول إلى نتائج عامة ومقبولة من جميع العلماء . وهكذا نجد أن العلم مرة أخرى - يضع محور اهتمامه في جمع وتقويم المعلومات لمصلحة الأجيال القادمة . لكن ماذا ستكون النتائج العامة ، ومتى يمكن أن يتم الوصول اليها فذلك أمر لايزال مجهولا» .

فما هو السبب وراء هذا العجز ؟ ولماذا وجدت دراسة الحكاية نفسها في هذا الطريق المسدود ؟

يضع سيرانسكي اللوم على ندرة المعلومات وعدم كتابتها .

لكن مضت عشر سنوات على كلمات سبرانسكي تم خلالها إنجاز المجلدات الثلاثة الرئيسية من بحوث بولت *Bolte* وبوليفكا *Polivka* **ملاحظات حول حكايات البيت والأطفال للأخوين جريم** . ولقد عرضت كل حكاية شعبية في هذه الدراسة في صيغها المختلفة في جميع أرجاء العالم ، وينتهي المجلد الأخير بقائمة ببليوغرافية تعدد المصادر ، أي كافة المجموعات القصصية والمواد الأخرى التي تحتوى على حكايات تَعَرَّف عليها المؤلفان . وتحتوي هذه القائمة على حوالى مائتين وألف عنوان . صحيح أن بعض هذه المواد عرضية وغير مرضية ، لكن هنالك أيضاً سرداً للمجموعات الأساسية مثل **الف ليلة وليلة** ، أو الأربعمائة نص في مجموعة افناسيف *Afanas'ev* . وليس هذا كل ماهنالك . فلا يزال هناك الكثير الكثير من الحكايات الشعبية التي لم تنشر بعد ، بل حتى أن بعضها لم يوصف بعد . وهى لاتزال في حوزة جماعات خاصة أو في أرشيفات المؤسسات العلمية المختلفة . ويمكن لبعض المختصين الوصول لبعض هذه المجموعات . فقد سجلت لجنة الحكايات الشعبية للجمعية الجغرافية في الكتاب الذي نشرته بعنوان **البحث المسحى لعام ١٩٢٦** واحدة وثلاثين وخمسمائة حكاية شعبية متاحة لأعضاء الجمعية للاطلاع . ولقد أورد المسح الذي تبعه حوالي ثلاثة أضعاف ذلك العدد . وبمثل هذه الدراسات والبحوث يمكننا زيادة المواد التي جمعها بولت وبوليفكا . وإذا كان الوضع كذلك فإننا نتساءل عن مدى أعداد القصص المتاحة لنا بصفة عامة . أضافة إلى ذلك ، كم من الباحثين استطاعوا أن يطلعوا على المطبوع من هذه المصادر على الأقل ؟

من المستحيل ـ تحت هذه الظروف ـ أن نقول «إن المواد التي تم جمعها لاتزال غير كافية» . المهم أن المشكلة ليست في حجم المادة العلمية ولكن في طرق البحث المستخدمة للتحليل . ففي الوقت الذي تمتلك فيه العلوم الطبيعية والرياضية تصنيفات منظمة بصورة جيدة ومصطلحات متفقا عليها في مؤتمرات خاصة ، ومنهجية تتطور بانتقالها من الأساتذة إلى طلابهم ، فإننا لانملك شيئا بالمقارنة إلى ذلك . إن التباين والاختلاف الذي تتميز به المادة العلمية للقصص تجعل وضوح وحجة التنظيم بل وحل المشاكل العلمية في غاية الصعوبة . دعنا نفحص الطريقة التي درست بها القصص والصعوبات التي تواجهنا . لاتستهدف هذه الدراسة سرد تاريخ دراسة القصص الشعبية بصورة منتظمة . فمن المستحيل عمل ذلك في فصل تمهيدي مختصر كهذا . وعلى أية حال ليست هنالك ضرورة للقيام بتلك المهمة فهي قد عولجت بصورة تفصيلية أكثر من مرة . على أننا سنحاول وبصورة نقدية إبراز بعض المحاولات لحل بعض المشاكل الرئيسية في دراسة الحكاية وتقديمها للقراء .

من الواضح أنه بالإمكان دراسة الظواهر والأشياء المحيطة بنا من ناحية تركيبها وبنيتها أو من جانب العمليات والتغييرات التي تكون عرضة لها أو من جانب أصولها . وليس من الضروري البرهنة على أنه لايمكن الحديث عن أصل ظاهرة ما إلا بعد وصف تلك الظاهرة .

لكن مع ذلك ، فإن دراسة الحكايات تمت في معظم الأحيان من جانب أصولها فقط دونما محاولة للقيام بوصف أوّلي منتظم . سنتحدث عن الدراسة التأريخية للحكايات هنا . لكننا

سنركز فقط على وصفها لأنه من غير المفيد البته مناقشة الأصول (Genetic) كما جـرت العادة دونما تفصيل خاص لمشكلة الوصف . فقبل إلقاء الضوء على أصل الحكاية ، ينبغي أن نجيب على السؤال : ماذا تمثل الحكاية نفسها ؟

مادام أن الحكاية متفرعة على وجه الخصوص ولايمكن أن تدرس مرة واحدة في شموليتها فإنها يجب أن تُقسم إلى أجزاء أي يجب تصنيفها . والتصنيف الصحيح أحد خطوات الوصف العلمي الأولى . وتعتمد دقة مايلي من دراسة على دقة التصنيف . ورغم أن التصنيف يخدم كقاعدة لكافة أنواع الدراسات إلا أنه يجب أن يكون حصيلة دراسة أولية معينة . لكن مانلحظه ، مع ذلك ، هو بالتحديد العكس تماما : يبدأ معظم الباحثين بالتصنيف فيفرضونه على المادة العلمية من خارجها ولايستخلصونه منها نفسها . كذلك فإن المصنفين - كما سنرى - غالبا مايخالفون أبسط قواعد التقسيم . وهذا واحد من أسباب «الطريق المسدود» الذي يتحدث عنه سبرانسكي . دعنا ندرس أمثلة قليلة على ذلك .

معظم التقسيمات الشائعة هي تقسيم الحكايات إلى حكايات ذات محتوى خيالي وأخرى عن الحياة اليومية وثالثة عن الحيوانات . ويظهر للوهلة الأولى أن هذا التقسيم صحيح . لكن يبرز السؤال «ألا تشمل حكايات الحيوان أحيانا عناصر خرافية على درجة عالية ؟» «ألا تلعب الحيوانات دورًا بارزًا في الحكاية الخرافية ؟» وهل من الممكن اعتبار مثل هذا المؤشر معيارًا دقيقًا بدرجة كافية ؟ يضع افناسيف مثلا حكاية الصياد والسمكة بين حكايات الحيوانات . فهل كان مصيبا في هذا ؟ وان لم يكن فلماذا ؟ فالحكاية ، كما سنرى لاحقًا ، تصف

بسهولة شديدة أفعالاً متشابهة للأشخاص والأشياء والحيوانات . وتصدق هذه القاعدة بصفة عامة على مايسمى بالحكايات الخرافية لكنها موجودة أيضًا في القصص بصورة عامة . وتعتبر قصة الشراكة في الحصاد من أفضل الأمثلة في هذا المنحى « انا ميسا *Misa* أخذ رؤوس السنابل وتأخذ أنت الجذور» . والمخدوع فى روسيا هو الدب ، أما فى الغرب فهو الشيطان . وعليه ، فإن الحكاية . عندما يدخل عليها الشكل الغربي تسقط فجأة من مجموعة قصص الحيوانات إلى تصنيف آخر . لكن إلى أي تصنيف يمكن إضافتها ؟ فهى بوضوح ليست من قصص الحياة اليومية فأين في الحياة اليومية يوجد تقسيم للحصاد على هذه الطريقة ؟ ومع ذلك فإنها أيضاً ليست قصة ذات محتوى خرافي . فهى إذن لاتناسب أياً من التصنيفات المذكورة .

لكننا ، مع ذلك ، نؤكد أن التصنيف السابق صحيح من الناحية الأساسية . لقد أنطلق الباحثون هنا حسب غرائزهم ، وكلماتهم لا تطابق ماشعروا به فعلا . فنادرا مايخطيء شخص ما في أن يضع قصة طير النار *(Firebird)* والذئب الأغبر بين قصص الحيوانات . ومن الواضح جدا ان حتى أفناسيف كان مخطئاً في تصنيف قصة السمكة الذهبية . لكننا توصلنا إلى ذلك ليس بسبب أن الحيوانات تلعب دورًا في القصص ، ولكن لأن القصص الخرافية لها بنية مختلفة كليًا يمكن أن نشعر بها حالاً وهي تقرر فئتها *(Category)* حتى وإن لم نكن ندرك كنهها . وكل باحث يدَّعي أنه يصنف حسب النظام المذكور أعلاه ، هو في الواقع يصنف بطريقة مختلفة . وعلى كل حال فهو بمناقضته لنفسه يتقدم فعلا بصورة صحيحة . لكن إذا كان الأمر كذلك ،

أي إذا كان أساس التصنيف يتضمن بصورة غير واعية بنية الحكاية ، التي لمّا تدرس أو حتى توصف ، فإنه من الضروري عندئذ وضع تصنيف القصص برمته على مسار جديد ، ويجب أن يتحول التصنيف إلى مميزات شكلية *(Formal)* بنائية . وللقيام بذلك ينبغي أن تدرس هذه المميزات .

يبدو أننا نسبق أنفسنا على أية حال . وتبقى الحالة التى وصفناها غير واضحة ليومنا هذا . ولم تؤد محاولات أخرى إلى أية تحسينات أساسية . فقد اقترح فوندت *(Wundt)* في كتابه ذائع الصيت **علم نفسية الشعوب** التقسيمات التالية :

(١) الفابيولا الميثولوجية
(٢) حكايات السحر الصرفه
(٣) الخرافات والفابيولات البيولوجية
(٤) فابيولات الحيوان الصرفة
(٥) حكايات أصول القبائل والشعوب
(٦) حكايات هزلية خرافية وفابيولات هزلية
(٧) فابيولات أخلاقية

لاشك أن هذا التصنيف أكثر ثراء من التصنيف الذي ذكرناه آنفًا ، لكنه أيضًا يثير الاعتراضات . فالفابيولا (وهو مصطلح يجده المرء خمس مرات في التقسيمات السبعة) تقسيم رسمي *(Category)* ودراستها لاتزال في بداياتها . وليس واضحًا ماذا يقصد فوندت به . أضف لذلك أن مصطلح «الحكاية الهزلية» غير مقبول عموما لأن نفس القصة يمكن ان تعامل على إنها قصة بطولة وقصة هزلية في آن واحد . كما أن السؤال لايزال قائمًا حول الفرق بين «فابيولا الحيوان الصرفة» و «الفابيولا الأخلاقية» ففي أية الحالات ليست «الفابيولات

الصرفة» «أخلاقية» وليست «الأخلاقية» «فابيولات صرفة» ؟
يعالج التصنيف الذي ناقشناه توزيع الحكاية إلى فئات . لكن إضافة إلى هذا التقسيم هناك تقسيم حسب الموضوع . *(Theme)*

وإذا كان التقسيم إلى فئات غير موفق ، فإن التقسيم حسب الموضوع يؤدي إلى فوضى ، كاملة . لن ندخل في الحديث حول مفهوم معقد وغير محدد مثل «الموضوع» الذي لم يُعَرَّف حتى الآن تعريفًا شافيا أو عَرَّفَه كل مؤلف على هواه . بل إننا نقول إن تقسيم القصص الخرافية حسب الموضوع ، مستحيل عمومًا ، فهو مثل التقسيم حسب الفئات ، يجب أن يوضع على مسار جديد . وللحكايات ميزة واحدة خاصة إذ يمكن لأجزاء قصة ما أن تنتقل إلى أخرى دون أي تغيير يذكر . وسنوضح لاحقا بشيء من التفصيل قانون النقل *(Transference)* هذا ، على أننا سنحصر أنفسنا هنا في الاشارة بأن بابا جاقا *(Baba Jaga)* ، مثلا ، يحتمل أن تظهر في قصص مختلفة متباينة عديدة ، وفي مواضيع أكثر تنوعًا وتعتبر هذه الخاصية ميزة خاصة للقصة . لكن ، وعلى الرغم من كل هذا ، فإن الموضوع يُعَرَّف عادة كما يلي : يُختار جزء من الحكاية (غالبا بصورة عشوائية ، لأنه ببساطة لافت للنظر) يضاف إليه كلمة «حـول» ثم يؤسس التعريف على ذلك . وعلى هذا الأساس إذا اشتملت حكاية على قتال ٍمع تنين فهي حكاية «حول كوشي» وهلُمَّ جَرًّا ، أي أنه لايوجد قانون واحد لعملية اختيار العناصر الحاسمة . وإذا ماتذكرنا مرة أخرى قانون النقل فإنه من المنطقي أن النتيجة ستكون دون شك بلبله أو بالأصح تصنيفات فـوق بعضها البعض . ويشوه دائمًا مثـل هذا التصنيف أسـاس المادة

المدروسة . يُضاف لذلك مبدأ عدم الثبات في قانون التقسيم الأساسي ، أي مخالفة قاعدة منطقية أولية أخرى ، وقد استمرت هذه الحالة إلى يومنا هذا .

سنوضح هذه الحالة بمثالين . لقد ظهر عام ١٩٢٤ كتاب عن الحكاية لبروفسور فولكوف *(Volkov)* . ولقد ذكر فولكوف في الصفحات الأولى من كتابه ، بأن الحكاية الخيالية تحتوى على خمسة عشر موضوعا . وهي مايلي :

(١) حول من اضطهدوا ظلما
(٢) حول البطل ـ الأبله
(٣) حول ثلاثة إخوة
(٤) حول مقاتلي التنين
(٥) حول الحصول على العرائس
(٦) حول العذراء العاقلة
(٧) حول من وقعت عليهم لعنة أو سُحروا
(٨) حول صاحب طلسم
(٩) حول من لديه أشياء مسحورة
(١٠) حول زوجات خائنات .... الخ

ولكن فولكوف لم يوضح لنا كيف توصل إلى هذه الموضوعات الخمسة عشر . وإذا ما نظرنا في قانون التقسيمات هذا ، نجد أن الفئة الأولى تتقرر من التعقيد (سنشرح لاحقًا المقصود من «التعقيد») ، والفئة الثانية من شخصية البطل ، والثالثة من عدد الأبطال ، والرابعة من لحظة في أثناء الحدث وهَلُمَّ جَرًا . أي أنها تتميز بغياب قانون ثابت للتقسيم مما نتج عنه فوضى بالفعل . ألا توجد حكايات بها ثلاثة أخوة (من الصنف الثالث) يحصلون لأنفسهم على عرائس (من الصنف الخامس) ؟ الا

يعاقب صاحب طلسم ما زوجه الخائنة مستخدما الطلسم ؟ هذه التقسيمات إذن ليست تقسيمات علمية بالمعنى الدقيق للكلمة . فهي ليست أكثر من فهرس ، قيمته لاتزال جد غامضة . فهل يمكن أن يقارن مثل هذا التصنيف بتصنيفات النباتات أو الحيوانات التي تجرى عند النظرة الأولى ولكن بعد دراسة دقيقة وطويلة للمادة العلمية ؟

مادمنا قد تعرضنا لمسألة تصنيفات المواضيع لايمكننا أن نَمُرَّ على تصنيف آرن *(Aarne)* للحكايات دون تعليق . فآرن من مؤسسي مايعرف بالمدرسة الفلندية . وتشكل أبحاث هذه المدرسة قمة دراسات الحكاية في وقتنا الحاضر . وليس من المناسب في هذا المقام ان تُقَوَّم هذه المدرسة ، سأشير فقط إلى أن هنالك عددا لابأس به من المقالات والملاحظات على تنوعات الموضوع الواحد في التراث العلمي . ويحصل المرء على مثل هذه التنوعات أحيانًا من مصادر غير متوقعة على الاطلاق . وقد تراكمت أعداد كبيرة من هذه التنوعات لكنها لم تدرس بصورة منتظمة بعد ويتوجه اليها أساسًا اهتمام الاتجاهات الجديدة . ليحاول أنصار هذه المدرسة أن يدرسوا ويقارنوا تنوعات المواضيع المختفة حسب انتشارها في العالم . وتُنظم المادة العلمية على أساس جيوأثنوجرافي حسب نظام معروف نامٍ ويتم بعدها التوصل إلى نتائج حول البناء الأساسي للموضوعات *(Themes)* وانتشارها وأصولها . لكن هذه الطريقة أيضًا تثير العديد من الاعتراضات . وسنرى لاحقًا أنَّ هناك مواضيع (وبالذات مواضيع الحكايات الخرافية) ترتبط ببعضها البعض ارتباطا وثيقا . ولمعرفة حدود نهاية موضوع في أشكاله وتنوعاته وبداية موضوع جديد ، يجب علينا القيام بدراسة مقارنة

لمواضيع الحكايات ، وتأسيس قانون اختيار المواضيع وتنوعاتها بدقة . ولكن لاتوجد مثل هذه الدراسات المقارنة ولم يؤخذ انتقال العناصر هنا أيضًا في الحسبان . وتبدأ أبحاث هذه المدرسة من الافتراض غير الواعي بأن كل موضوع يشكل كلا عضويا ، بحيث يمكن تمييزه من بين عدد كبير من المواضيع ، ودراسته بصورة مستقلة .

وفي نفس الوقت ، فإن الفصل الكلي غير المتحيز لموضوع عن موضوع آخر واختيار تنوعاته ، ليس بمهمة سهلة على أية حال . فمواضيع الحكاية ترتبط ارتباطًا قويًا ببعضها البعض وتتداخل ، بحيث تحتاج هذه المشكلة لدراسة أولية خاصة قبل أن تفصل لذاتها . ودون مثل هذه الدراسة سيترك كل باحث لذوقه ومزاجه الخاص ، ذلك لأن الاستنتاج الموضوعي ليس ممكنا بعد .

لنأخذ مثالا من بين تنوعات حكاية «السيدة هول *Holle*» . اقتبس بولت وبوليفكا الحكاية رقم ١٠٢ من أفناسيف (الحكاية المعروفة «بابا جاقا») وَضمَّنا أيضا عددًا من الحكايات الروسية ـ حتى تلك التى تحولت فيها الساحرة إلى فأر أوتنين . لكنهما لم يُضَمِّنا حكاية (موروزكو *Morozko*) فلماذا لم يُضَمِّناها ؟ لأننا هنا نجد نفس طرد بنت الزوج من زوج اخرى وعودتها محملة بهدايا ونفس أرسال البنت الحقيقية وعقابها . إضافة إلى ذلك فإن كلًا من حكايتي موروزكو والسيدة هول تقدمان تشخيصا (*Personification*) للشتاء على الرغم من أن التشخيص في الحكاية الألمانية في صيغة مؤنثة وفي الحكاية الروسية في صيغة مذكر . لكن يظهر أن موروزكو بسبب حيويتها الفنية للحكاية ، أصبحت ثابتة ذاتيا كنوع خاص من

الحكاية أو كموضوع خاص مستقل يمكن أن تكون له تنوعاته الخاصة به . وفي هذه الحالة نرى أنه لاتوجد معايير موضوعية تماما للفصل بين موضوع وآخر . فحينما يرى باحث ما موضوعًا جديدًا يرى باحث آخر اختلافا للموضوع ذاته أو العكس . وماقدمته مثال بسيط جدا على ذلك ، لكن المشاكل تزداد مع توسع وازدياد المادة العلمية .

وإذا كانت الأوضاع كذلك ، فإن طريقة هذه المدرسة تحتاج قبل كل شيء إلى قائمة للمواضيع وقد قام آرن بهذه المهمة .

دخلت قائمة آرن الاستخدام الدولي ، وقدمت خدمة عظيمة لدراسة الحكاية . وبفضل فهرس آرن ، أصبح من الممكن وجود نظام تصنيف بالارقام والحروف *(Coding)* للحكاية . ويسمى آرن المواضيع «طرزًا *Types*» ولكل طراز رقم . ويُسَهِّل التعارف على مسمى مختصر للحكايات مهمة الباحثين كثيرًا (بالرجوع ، في هذه الحال ، إلى رقم في الفهرسْ) . ودون هذه القائمة على وجه الخصوص لم يكن من الممكن للجنة الحكاية الشعبية خاصة أن تصنف مادتها . فملخص ثلاثين وخمسمائة حكاية كان بحاجة إلى حيز كبير . كما كان من الضرورى قراءة كل الملخصات للتعرف على محتوى هذه المادة . لكن ما يحتاج إليه الباحث الآن هو النظر إلى الأرقام ويصبح كل شيء واضحا من النظرة الأولى .

يوضح الفهرس ، إضافة لهذه السمات العامة ، عددًا من النواقص الحقيقية . فهو كتصنيف لايسلم من نفس الأخطاء ، التي لاحظناها في تصنيف فولكوف . فالتقسيمات الأساسية هي :

(١) حكايات حيوانــــــات

(٢) حكايات صرفـــــــــــــة
(٣) نـــــــــــــــــــــــوادر

ونتعرف بسهولة على الأدوات السابقة وقد تغيرت في صيغة جديدة (والغريب أن حكايات الحيوانات على مايظهر لاتعتبر حكايات صرفة) إضافة إلى ذلك ، فإننا نشعر بأهمية التساؤل عمّا اذا كان لدينا معلومات دقيقة حول مفهوم **النادرة** تسمح لنا باستخدامه بثقة كاملة ؟ (انظر مثلا مصطلح «الفابيولا» الذي استخدمه فوندت) .

لن ندخل في تفصيلات هذا التصنيف لكن سنتناول فقط القصص الخرافية التى يضعها آرن في تصنيف فرعي . ينبغي أن أبُدي ملاحظة هنا وهى أن إدخال التصنيفات الفرعية واحدة من الخدمات التي قدمها آرن ، ذلك أنه حتى زمنه لم تكن هنالك تصنيفات إلى جنس *(gens)* ونوع *(Species)* وتنوعات *(Varieties)* تنقسم الحكاية الخرافية ، حسب رأي آرن ، الى المجموعات التالية :

(١) عدو خارق
(٢) عريس «عروس» خارق
(٣) مهمة خارقة
(٤) مساعد خارق
(٥) شيء سحرى
(٦) قوة أو معرفة خارقة
(٧) أشياء خارقة أخرى .

ويمكننا هنا أن نكرر نفس الاعتراضات التي وجهناها لتصنيف فولكوف . ماذا مثلا ، عن القصص التي حُلّت فيها مهمة خارقة على يد مساعد **خارق** (وهي تحدث غالبا) ويكون فيها زوج **خارقة** وأيضا مساعد **خارق** ؟

حقًا إن آرن لايحاول أن يؤسس تصنيفًا علميًا . وفهرسه ذو أهمية عظمى **كمرجع علمي** لكنه خطير لسبب آخر . فهو يقترح مفاهيم غير صحيحة أساسا . فلايوجد تقسيم واضح ومحدد بل غالبا ما يكون ذلك خيالا . وإذا وُجِدَتْ طُرُزٌ *(Types)* فإنها موجودة على مستوى السمات البنائية للحكايات المتشابهة ، والتي سنتحدث عنها لاحقا ، وليس على المستوى الذي يشير اليه آرن .

إن تقارب الحبكات *(plots)* ببعضها البعض واستحالة الفصل الموضوعي الكامل بينها يجعل المرء ، عند تحديد نص ما لطراز من الطرز ، لايعرف عادة أي الأرقام يختار . وتعتبر الموازنة بين طراز ما ، ونص مجدد شيئًا تقريبيًا . فمن بين خمس وعشرين ومائة حكاية مذكورة في مجموعة نيكيفوروف **Nikiforov** ، تم تحديد خمس وعشرين حكاية منها (أي ٢٠٪) على طرز تقريبية ومشروطة ، وضعها نيكيفوروف بين اقواس ، ولكن ماذا ستكون النتيجة لو بدأ باحث آخر في توزيع هذه الحكايات على طرز مختلفة ؟

وفي المقابل ، بما أن الطرز مُعَرَّفَة حسب ظهور حادثه أو أخرى لافتة للانظار وليس على أساس بناء الحكايات ، وبما أن حكاية واحدة يمكن أن تشمل أكثر من حادثة واحدة ، فعليه يمكن أحيانًا أن ترتبط حكاية ما بطرز مختلفة في آن واحد (أي لغاية خمسة أرقام لحكاية واحدة) . ولا يشير هذا إطلاقًا إلى أن النص يتكون من خمس حكايات . إن مثل هذه الطريقة في الوصف هي في الحقيقة ، تعريف حسب الاجزاء . ولايطبق آرن قواعده على أنواع معينة من الحكايات . وهو ينتقل أيضًا بصورة غير متوقعة وغير منتظمة أحيانا من تقسيم حسب المواضيع إلى تقسيم حسب الموتيفات *(Motifs)* . وهذه هي

الطريقة التى حدد بها مجموعته الفرعية التى أسماها «حول الشيطان الغبي» . ويقدم هذا التخبط مرة أخرى اختيارًا صحيحا موفقا بالبداهة . وسأوضح لاحقا أن الدراسة على أساس أجزاء صغيرة هي الطريقة الصحيحة للبحث .

وهكذا فإننا نجد أن مشكلة تصنيف الحكاية في حالة يرثى لها . ومع هذا فالتصنيف واحد من أولى خطوات الدراسة وأهمها . وينبغي علينا أن نتذكر مدى أهمية أول تصنيف علمي للنبات على يد لينوس . لكن دراساتنا لاتزال في مرحلة «ماقبل لينوس» .

لننتقل لموضوع أكثر أهمية في أبحاثنا عن الحكاية ونقصد بذلك وصف محتواها . ويمكننا أن نلاحظ هنا الصورة التالية : غالبا لايهتم الباحثون في تلمسهم لقضايا الوصف بالتصنيف (فسلوفسكي) .

وفي المقابل لايصف المصنفون الحكاية بالتفصيل ، ويدرسون فقط بعض جوانبها (فوندت) . وإذا ما اهتم باحث بالاتجاهين معًا فإن التصنيف لايتبع الوصف ، ولكن الوصف يتم داخل إطار من التصنيف المفهوم بصورة مسبقة .

لم يذكر فسلوفسكي سوى النزر اليسير جدا عن وصف الحكاية لكن ما قاله له أهمية عظمى . ويعنى فسلوفسكي بالموضوع مركب موتيفات . ويمكن أن نرمز بالموتيف لمواضيع مختلفة «الموضوع يعتبر سلسلة من الموتيفات . ويتطور الموتيف إلى موضوع والمواضيع تتغير فبعض الموتيفات تأخذ طريقها إلى موضوعات ما ، أو تتحد الموتيفات مع بعضها البعض . «وأقصد بكلمة موضوع» (مبتدأ) *(Subject)* تتحرك داخله أو خارجه حالات مختلفة أي موتيفات .[١٤] والموتيف عند فسلوفسكى أساسي أما المواضيع فثانوية . الموضوع بالنسبة

له ، فعل خلاق موحد . ومن هذا نلاحظ أن الدراسة يجب ألا تهتم بالمواضيع أكثر من الموتيفات .

ولو تنبه الباحثون لفهم فسلوفسكي للحكاية في «**الفصل بين مسألة الموتيفات عن مسألة المواضيع**» لأسقطوا كثيرًا من الأمور المبهمة من الاهتمام العلمي .

على أن تعاليم فسلوفسكي حول الموتيفات والمواضيع تشكل قانونًا عامًا فقط . ولم يعد ممكنا تطبيق تفسيره لمصطلح «موتيف» . فالموتيف حسب رأيه وحدة قصصية لايمكن تجزئتها . أقصد من مصطلح «موتيف» أبسط وحدة قصصية «وميزة الموتيف هي رمزيته ومخططه الآحادي ، مثل تلك العناصر التي لايمكن تفتيتها إلى وحدات أصغر منتمية للأساطير الدنيا ومنتمية للحكاية» وعلى أية حال فإن الموتيفات التي يضرب بها الأمثلة يمكن تفتيتها . وإذا كان الموتيف شيئًا يمثل وحدة منطقية فإن كل جملة من الحكاية تقدم موتيفا . (لأب ثلاثة أطفال : موتيف ، بنت الأب تترك المنزل : موتيف ، يقاتل ايفان التنين : موتيف ، وهَلُمَّ جَرًّا) وسيكون هذا شيئًا حسنًا إذا ما كانت الموتيفات لايمكن أن تقسم حقيقة ؛ وسيكون من الممكن عمل فهرس تفصيلي للموتيفات . لكن دعنا نأخذ الموتيف «يختطف تنين بنت القيصر» (وهذا ليس من أمثلة فسلوفسكي) . نجد أن هذا الموتيف يمكن تقسيمه إلى أربعة عناصر ، كل واحد منها يمكن أن يتغير في ذاته .

فيمكن استبدال التنين بكوشي *(Kosce)* أو إعصار أو شيطان أو ساحر . ويمكن استبدال الاختطاف بالإغواء أو أفعال مختلفة أخرى يمكن أن يتم بها الغياب في الحكاية . ويمكن استبدال البنت بأخت أو عروس أو زوجة أو أم . ويمكن استبدال القيصر بابن القيصر أو فلاح أو رجل دين . وبهذه

الطريقة ، وعلى عكس رأي فسلوفسكي ، يجب أن نؤكد أن الموتيف ليس أحاديًا أو لايمكن تجزئته . وأن الوحدة النهائية التي يمكن تجزئتها لاتمثل كلًا منطقيًا . ومع موافقتنا مع فسلوفسكي أن الجزء أساسي ، بصورة أكبر ، للوصف من الكل (ويري فسلوفسكي أن الموتيف ، بسبب أصله ، أساسي أكثر من الموضوع) فإننا في النهاية لابد أن نحل مشكلة استخراج بعض عناصر أساسية معينة بطريقة مختلفة عن طريقة فسلوفسكي .

ومثل فسلوفسكي لم ينجح باحثون آخرون أيضًا . ويمكننا أن نضرب مثلا للاتجاه المنهجي القَيِّم بمنهجية بيديه (Bedier) . وتكمن قيمة منهجية بيديه في أنه كان أول من لاحظ وجود علاقة في الحكاية بين ثوابتها ومتغيراتها وحاول أن يُعَبِّر عنها بصورة تخطيطية فأعطى الثوابت ، وهي الوحدات الاساسية التي يسميها عناصر ، الرمز أوميقا (Ω) ورمز للمتغيرات بأحرف لاتينية . وبذلك يكون مخطط حكاية ما ، على الشكل التالي (Ω + a + b + a) وأخرى (Ω + b + b + c + r) والثالثة (Ω - + m + l + r) وهَلُمَّ جَرًّا . ولكن فكرة بيديه الاساسية ، وهي أساسا صحيحة ، تتداعى بسبب عجزه في تحديد معنى أوميقا (Ω) . وتبقى ماهية عناصر بيديه في الواقع وكيفية فصلها غير موضحة .

لقد أهملت نسبيًا مشاكل وصف الحكاية في مقابل مفهوم الحكاية كشيء مفروغ منه . ففي الوقت الحاضر فقط تنمو فكرة الحاجة للوصف الدقيق ، على الرغم من أن أشكال الحكاية قد نوقشت منذ زمن . في الواقع وفي الوقت الذي وصفت فيه المعادن والنباتات والحيوانات وصنعت بدقة حسب تركيبها ، وكذلك في الوقت الذي وصفت فيه قائمة من المصطلحات الأدبية (الفابولا

*Fable*والانشودة *ode* والدراما) تستمر دراسة الحكاية دون مثل هذا الوصف . لقد أظهر شكلوفسكي *Sklovskij* المدى الذي يمكن أن تذهب إليه سخافات مايعرف بدراسات أصل الحكاية حينما تفشل في اعتبار أشْكالها . ويورد شكلوفسكي مثالا على ذلك الحكاية المشهورة حول قياس أرض باستخدام جلد . وبطل الحكاية يؤذن له بالحصول على كل الأرض التي يستطيع أن يحيطها بجلد ثور فيقطع الجلد الى شرائح ويحيط أرضًا أكبر مما توقع الطرف المخدوع . وقد حاول ميلر *(V.F. Miller)* وآخرون أن يستنتجوا هنا معالم فعل قضائي . يكتب شكلوفسكي : «يبدو أن الطرف المخدوع ـ والحكاية في كل تنوعاتها مهتمة بالخداع ـ لم يعترض على امتلاك الأرض لأن الأرض عموما تقاس بتلك الطريقة . والنتيجة سخافة . فلو كانت العادة في قياس الأرض . في وقت الحدوث المفترض للفعل في الحكاية ، وهي عن طريق إحاطة الأرض بحزام ، موجودة ومعروفة لدى كل من البائع والمشتري ، لن يكون هنالك غش فحسب وإنما ايضًا ليس هناك موضوعٌ *(Theme)*لأن البائع يعرف ماسيحدث» . وعليه فان إرجاع (القصة للواقع التاريخي) دون أخذ خصوصياتها في الاعتبار ، يؤدي إلى نتائج خاطئة ، رغم جهود الباحثين العظيمة .

ينتمي منهج فسلوفسكي ومنهج بيديه إلى ماض بعيد نوعًا ما . ورغم أن هذين العالمين عملا ، أساسًا ، كمؤرخينَ للفولكلور الا أن منهجيهما قَدَّما إنجازات جديدة صحيحة من الناحية الأساسية لكنهما لم يُطبقا أو يُستخدما بعد . وفي الوقت الحاضر على الأقل لاتثير ضرورة دراسة أشْكال الحكاية أي اعتراض .

على أن الدراسات الحديثة تذهب أحيانا بعيدًا في هذا الجانب . ففي الكتاب المذكور آنفا لفولكوف ، نجد الوصف التالي : تتجزأ الحكايات أولا وقبل كل شيء إلى موتيفات وتعتبر خصال الأبطال (صهران عاقلان وثالث غبي) وعددهم (ثلاثة أخوة) وأفعال الأبطال (طلب الأب أن يرعى شخص ماقبره بعد موته ، وهو طلب ينبغي أن ينفذه الغبي فقط) ، والأشياء (كوخ مبنى على ساقي دجاجة ، طلاسم) .. الخ ، تعتبر كلها موتيفات . ويُعطى كل موتيف علامة متعارفا عليها ـ مثلا حرف ورقم أو حرف ورقمان . وتُمَيَّز الموتيفات المتشابهة بحرف وأرقام مختلفة . وهنا نسأل كم من الموتيفات نحصل عليها بهذه الطريقة إن أردنا أن نكون متجانسين ومميزين المحتوى الكلى لحكاية ما ؟ يعطينا فولكوف حوالى ٢٥٠ رمزًا : (لاتوجد قائمة محددة) . ومن الواضح أن هنالك كثيرا من الحذف وأن فولكوف قام ببعض الاختيار لكن كيفية اختياره غير معروفة . وبعد أن عزل فولكوف الموتيفات بهذه الطريقة ، فَرَّغ الحكايات من حالتها الصوتية كتابة متوصلا للموتيفات وترجم الموتيفات بصورة ميكانيكية إلى إشارات وقارن بين المخططات . ومن الواضح أن الحكايات المتشابهة لها مخططات *(Schemes)* متشابهة . وتملأ نصوص الحكايات الكتاب . «والنتيجة» الوحيدة التي يمكن أن نصل اليها من هذه النصوص هى أن الحكايات المتشابهة تشابه بعضها البعض ـ وهذه نتيجة غير ملزمة كليًا ولاتقود إلى شيء .

نحن ندري طبيعة المشاكل التي يبحثها العلماء ولكن يحتمل أن يتساءل القارىء قليل الخبرة : «ألا يشغل العلم ذاته بالمجردات التي في جوهرها ليست ضرورية على الاطلاق ؟ أليس

سيّان ما إذا كان الموتيف قابلا أو غير قابل للتجزئة ؟ وهل يهم كيف تعزل العناصر الأساسية ، وكيف نصنف الحكاية وما إذا كنا ندرسها حسب الموتيف أو الموضوع ؟» قد يشعر المرء وبصورة لا شعورية بالحاجة لإثارة أسئلة أكثر تحديدًا وذات صلة بالموضوع ، أسئلة أكثر قربًا للشخص العادي المحب للحكايات . لكن مثل هذا الطلب يقوم على وَهْم . دعنا نوضح ذلك بتشبيه . هل من الممكن الحديث عن حياة لغة ما دون معرفة أي شيء عن أجزاء الكلام ، أي عن بعض مجموعات معينة من الكلمات المرتبة بحسب القوانين التي تحكم تغيرها ؟ فاللغة الحية حقيقة واقعة ـ والنمو هو قاعدتها التجريدية . وتقع هذه القواعد على أساس عدد عظيم من ظواهر الحياة ، ولهذا السبب بالتحديد تتلقى اهتمام العلم . فلا يمكن تفسير أية حقيقة واقعة دون دراسة هذه القواعد المجردة .

ولا تحصر الدراسة العلمية نفسها في المشاكل المعالجة هنا . لقد تحدثنا فقط عن تلك الأسئلة المرتبطة بالمورفولوجيا ولم نتعرض ، على وجه الخصوص ، لمجال البحث التاريخي الواسع الذي تم فيه عمل الشيء الكثير والذي ربما كان أكثر تشويقًا من البحوث المورفولوجية . لكن السؤال العام حول أصل الحكاية ، لم يبت فيه عمومًا بعد على الرغم من وجود غير مشكوك فيه لقوانين أصل وتطور لاتزال تنتظر التوسع . وبدلًا من ذلك ، قد تم فعل الكثير حول أسئلة محددة . ومجرد سرد الأسماء والأعمال لايعني شيئًا . ومادام لاتوجد دراسة مورفولوجية صحيحة ، فلا يمكن أن تكون هنالك دراسة تأريخية صحيحة . وإذا كنا لانستطيع تفتيت الحكاية إلى أجزائها ، فإننا سنكون غير قادرين على القيام بالمقارنة الصحيحة . وإذا كنا لانعرف كيف نقارن فكيف يمكننا أن نلقى

الضوء ، مثلا ، على العلاقات الهندومصرية أو نربط بين الفابيولا الإغريقية والهندية ... الخ ؟ وإذا كنا لانستطيع أن نقارن حكاية بأخرى ، فكيف يمكننا أن نقارن حكاية ما بالدين أو الأساطير ؟ وباختصار كما تصب كل الانهار في البحر ، فأن كل الأسئلة المرتبطة بالحكاية تقود إلى حل مشكلة تشابُه الحكايات في جميع أنحاء العالم ، وهي مشكلة مهمة لكنها غير محلولة بعد .

فكيف يمكننا أن نشرح تشابه حكاية ملكة الضفادع في روسيا وألمانيا وفرنسا والهند وفي أمريكا الشمالية بين الهنود وفي نيوزلنده حين لايمكن إثبات الاحتكاك بين هذه الشعوب تأريخيًا ؟ ولا يمكن أن يُفَسَّر هذا التشابه إذا كانت مفاهيمنا لخصائص الحكاية خاطئة . فالمؤرخ غير المتدرب في المشاكل المورفولوجية لن يرى تشابها حيث يكون هنالك فعلا تشابه ، وسيحذف تطابقات مهمة بالنسبة له لكنه لا يلاحظها . وبالعكس ، حيث تفهم التشابهات ، فإن المختص بالمورفولوجيا سيستطيع أن يوضح الظواهر غير المقارنة كليا .

وهكذا نرى أن الكثير يعتمد على دراسة الشكل . ولن نرفض الاضطلاع بالمهمة الأولية التحليلية ، وهي مهمة تحتاج إلى عمل دؤوب ، وبالاضافة ، فهي معقدة لأنها مأخوذة من وجهة نظر المسائل الشكلية *(Formal)* المجردة . إن مثل هذا العمل الأوّلي «الممل» وسيلة لتعميم بنيات «ممتعة» .

***

الفصل الثاني

المنهــــج والمــــادة

«أني لواثق ان نظاماً مؤسسًا عـلى التحولات يتخلل كل المخلوقات العضوية ، وإن بمقدور المرء ملاحظة ذلك النظام في كل أجزاء المخلوقات في المراحل المتوسطة لتطورها» .

جوتــــــه

دعنا أولا وقبل كل شيء نَصُغْ مهمتنا . يلتزم هذا البحث كما ذكرنا في المقدمة ، بدراسة الحكايات الخرافية . وافتراض وجود الحكايات الخرافية كطبقة *(Class)* خاصة افتراض عملي مهم . ونقصد بالحكايات الخرافية *(Fairy Tales)* تلك الحكايات التي يصنفها آرن في مابين الأرقام ٣٠٠ إلى ٧٤٩ . وعلى الرغم من أن هذا التعريف تعريف مصطنع لكن الفرصة ستتيح لاحقًا تحديداً أكثر دقة على أساس من محصلة النتائج . وسنقوم بمقارنة مواضيع *(Themes)* هذه الحكايات . ولنجرى المقارنة سنفصل أجزاء الحكايات الخرافية بمناهج خاصة ، وبعدها ، سنقوم بمقارنة للحكايات حسب أجزائها . وستكون النتيجة مورفولوجيا (أي وصفاً للحكاية حسب أجزائها وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها البعض وبالكل) .

فأية مناهج يمكن أن تصل إلى وصف دقيق للحكاية ؟ دعنا نقارن الأحداث التالية :

١ ـ يعطي قيصر نسراً للبطل . ويحمل النسرُ البطل بعيدًا إلى مملكة أخرى .

٢ ـ يعطي رجل عجوز حصانا لسوشنكو *(Sucenko)* ويحمل الحصان سوشنكو بعيدًا إلى مملكة أخرى

٣ ـ يعطي الساحر قاربًا صغيرًا لأيفان *(Ivan)* . ويحمل القارب إيفان إلى مملكة أخرى

٤ ـ تعطي أميرة خاتمًا لأيفان . يظهر من داخل الخاتم شبابٌ يحملون أيفان بعيدًا إلى مملكة أخرى وهَلُمَّ جَرًّا .

في الحالات السابقة متغيرات وثوابت ، تتغير أسماء الشخصيات الدراماتيكية (*Dramatis Personae*) (وكذلك صفات كل واحد منها) لكن أفعالها ووظائفها لاتتغير . ويمكّننا أن نستنتج من ذلك أن الحكاية غالبا ماتعزو أفعالاً واحدة لشخصيات مختلفة . وهذا يمكّننا من دراسة الحكاية حسب **وظائف شخصياتها الدراماتيكية** .

علينا أن نقرر إلى أي مدى تقدم هذه الوظائف ثوابت للحكاية فعلا . وستعتمد صياغة كافة الأسئلة على أجابة سؤال حول عدد الوظائف المعروفة للحكاية .

سيوضح البحث العلمي أن الوظائف المتواترة تثير الدهشة . وعليه فأن بابا جاقا (*Baba Jaga*) ومورزكو (*Morozko*) ، والدب وشبح الغابة ورأس الفرس تمتحن ابنة الأب من زوج أخرى وتكافؤها . ومن الممكن أن نُقر بأن شخصيات حكاية ما ، بغض النظر عن مدى اختلافها ، غالبا ماتؤدي نفس الأفعال . ويمكن أن تتنوع الوسائل الفعلية لتحقيق الوظائف وبذلك فهى متغيرة ، فموروزكو يتصرف بصورة مختلفة عن بابا جاقا . لكن الوظيفة ثابتة . أما مسألة **ماذا** تفعل شخصيات الحكاية الدراماتيكية فهى مسألة مهمة لدراسة الحكاية ، لكن السؤال «**من** يقوم بفعلها **وكيف** تتم فعلا ؟» فيقع في مجال دراسة إضافية لاحقة . ووظائف الشخصيات هي تلك الأجزاء التي يمكن أن تحل محل «موتيفات فسلوفسكي» أو «عناصر بيديه» . ونحن ندرك أن مؤرخي الأديان لاحظوا تكرار الوظائف من شخصيات مختلفة

في الأساطير والمعتقدات ، لكن مؤرخي الحكاية (انظر مثلا فوندت ونجلين (*Negelein*) لم يلاحظوا ذلك . وكما تنتقل خصائص ووظائف الآلهه من واحد لآخر وتنتقل في النهاية حتى إلى القديسين المسيحيين ، كذلك تنتقل وظائف بعض شخصيات الحكاية إلى شخصيات أخرى . ويمكننا أن نقول مقدما إن عدد الوظائف صغير جدا بينما عدد الشخصيات كبير جدا ويفسر هذه الخاصية المزدوجة للحكاية : تعدديتها العجيبة وتصوريتها (*Picturesqueness*) ولونها من جانب ، وتجانسها وتكرارها من جانب آخر .

وهكذا فإن وظائف الشخصية الدراماتيكية تعتبر من الأجزاء الأساسية للحكاية ، ويجب علينا استخلاصها أولا وقبل كل شيء . ولاستخلاص الوظائف ينبغي أن نُعَرِّفها . ويجب ألا يعتمد التعريف على الشخصية التي تقوم بالوظيفة . فتعريف الوظيفة سيكون غالبا في صيغة اسم يعبر عن فعل (تحذير ، استجواب ، قتال ، إلخ) . ثانيًا ، لايمكن تعريف فعل ، بعيدا عن مكانه في السَّرد . ويجب أن يعتبر المعنى للوظيفة في سياق الفعل . فمثلاً ، إذا تزوج أيفان بنت قيصر ، فإن هذا مختلف تماما عن زواج أب من أرملة لها ابنتان . ومثال آخر : إذا استلم بطل مالاً من أبيه في شكل مائة روبل ، واشترى قطعة معقولة بالمبلغ في الحالة الأولى ، بينما في الحالة الثانية أعطى البطل جائزة من المال لما قام به من عمل بطولي (تنتهي به الحكاية) فإننا نجد أنفسنا أمام عنصرين مورفولوجيين مختلفين على الرغم من أن (انتقال النقود) واحد في كلا الحالتين . إذن ، يمكن أن يكون لافعال متشابهة معان مختلفة ولمعان مختلفة أفعال متشابهة .

فالوظيفة تفهم على أنها فعل شخصية ، تُعَرَّف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل .

يمكن صياغة الملاحظات المذكورة أعلاه في الشكل التالي :

١ ـ تُقدِّم وظائف الشخصيات عناصرَ ثابتة باقية في الحكاية بالرغم من الكيفية التي تمت بها أو بوساطة من تم تحقيقها وتشكل هذه الوظائف أجزاءً اساسية للحكاية .

٢ ـ أن عدد الوظائف المعروفة للحكاية الخرافية محدودة :

وإذا حددت الوظائف ، فإن السؤال التالي هو : في أي تصنيف وأي ترتيب نجدها ؟

لنا كلمة أولاً عن الترتيب . هنالك رأي مفاده ان هذا الترتيب وليد الصدفة . يكتب فسلوفسكي : «يفترض أختيار **وترتيب** المهمات واللقاءات (أمثلة للموتيفات) **حرية** معينة» . ويذكر شكلوفسكي الفكرة نفسها ولكن في عبارة أكثر حدة : «من المستحيل أن نفهم لماذا ، في أثناء عملية التبني ، لابد من المحافظة على الترتيب **الطارىء** للموتيفات . وفي ذكر الشواهد ، نجد أن ترتيب الأحداث هو الذي يتمُّ تشويهه دون الجميع» .

إن هذه الاشارة إلى الشواهد غير مقنعة ، فإذا كانت الشواهد تشوه ترتيب الأحداث فإن سرد الاحداث يصبح غير ذي معنى . فلترتيب الأحداث قوانينه الخاصة به . وللقصة القصيرة قوانيين شبيهة ، كما هي الحال بالنسبة للتركيبات العضوية . فلا يمكن أن تتم سرقة قبل أن يدفع الباب . أما فيما يخص الحكاية ، فلها قوانينها الخاصة والمحددة . فترتيب العناصر ، كما سنرى لاحقا ، واحد تماما . وتحدد الحرية ضمن هذا الترتيب في حدود ضيقه يمكن أن تصاغ فيها بدقة .

ونحصل بذلك على الأطروحة الأساسية الثالثة لهذا البحث ، والقابلة لمزيد من التطور والإثبات والتحقق وهى :

٣ ـ ترتيب الوظائف دائما واحد

أما فيما يتعلق بتقسيم الوظائف في مجموعات ، فمن الضرورى إن نقول وقبل كل شيء إن كل الحكايات لاتعطينا الدليل على كل الوظائف . لكن هذا لايغير إطلاقا قانون الترتيب . إن غياب وظائف معينة لايغير ترتيب البقية . وسنركز على هذه الظاهرة لاحقا . على أننا سنعامل الآن فكرة التجمعات في المعنى الصحيح للكلمة . ويثير تقديم السؤال ذاته الافتراض التالي : إذا ما أفردنا الوظائف ، فإنه سيكون من الممكن تتبع الحكايات ذات الوظائف المتشابهة . ويمكن إعتبار الحكايات المتشابهة على أنها تنتمى لطراز واحد . وعلى هذا الأساس يمكننا أن نوجد قائمة للطرز لاتقوم على خصائص المواضيع *(Themes)* وهذه على أية حال غامضة ومشتتة نوعا ما ، وإنما تقوم على خصائص بنيوية دقيقة . وفي الحقيقة سيكون هذا ممكنا . وإذا قارنا بين الأنواع البنيوية نفسها فإننا سنصل إلى الظواهر الآتية غير المتوقعة كليًا : لايمكن أن توزع الوظائف على محاور تعزل بعضها البعض . وستصبح هذه الظاهرة ، في كل تحديداتها أكثر وضوحا لنا في الفصول الأخيرة من هذا الكتاب . يمكننا الآن أن نفسرها على الصورة التالية : إذا رمزنا لوظيفة نقابلها في كل مكان بالحرف *(A)* ورمزنا بالحرف *(B)* لوظيفة أخرى (إذا كانت موجودة) وتتبع دائما *(A)* فإن كل الوظائف المعروفة في الحكاية سترتب نفسها ضمن حكاية **واحدة** ، ولن يخرج شيء منها عن الترتيب ، كما ولن تستثني أي منها الآخرى أو تتعارض منها . وهذه بالطبع نتيجة غير

متوقعة لحد كبير . وسنتوقع بطبيعة الحال ، أنه حينما توجد الوظيفة (A) لايمكن ان توجد وظائف معينة تنتمى لحكايات أخرى . لنفترض أننا سنحصل على محاور عدة لكن حصلنا على محور واحد في كل الحكايات الخرافية ، فإنها تعتبر نوعا واحدا بينما التشكيلات التي ذكرناها أنفا تعتبر أنواعا فرعية . وقد تبدو هذه النتيجة من النظرة الأولى غير منطقية أو حتى ربما طائشة لكن مع ذلك يمكن أن تحقق بصورة دقيقة جدا . وتقدم مثل هذه الوحدة الطرزية *(Typological)* مشكلة معقدة جدا سيكون من الضرورى أن نركز عليها أكثر . وستثير هذه الظاهرة سلسلة طويلة من الأسئلة .

ونصل بهذه الطريقة إلى الأطروحة الأساسية الرابعة في بحثنا :

٤ ـ تعتبر كافة الحكايات الخرافية طرازًا واحدا من ناحية بنيتها .

سنحاول الآن أن نقوم ببرهنة وتنمية وتوضيح هذه الأطروحات بالتفصيل ، وينبغي أن نتذكر هنا أن دراسة الحكاية يجب أن تكون استنتاجية بمعنى أن نبدأ من المادة الموجودة بين أيدينا إلى النتائج (وهذا ما قمنا به في هذه الدراسة) . لكن طريقة العرض ستكون بترتيب معكوس ، لأنه من الأسهل تتبع التطور إذا كانت الأسس العامة معروفة للقارىء بصورة مسبقة .

ولكن قبل البدء في التوضيح من الضروري أن نقرر ماهي المادة التي يمكن أن تستخدم كموضوع لهذه الدراسة .. ويبدو من النظرة الأولى أن نشير إلى أنها بالضرورة تغطي كل المواد المتزايدة وهي في الواقع ليست كذلك . وبما أننا ندرس الحكايات حسب وظائف شخصياتها الدراماتيكية ، فإن تراكم المادة

العلمية يمكن تعليقه بمجرد أن يتضح أن القصص الجديدة لاتقدم وظائف جديدة . بالطبع يجب أن ينظر الباحث في مادة علمية كبيرة جدا ولكن ليست هنالك حاجة لإقحامها كلها في الدراسة . فلقد وجدنا أن مائة حكاية تشمل أكثر مما نحتاج إليه من مادة علمية . وإذا اكتشف الباحث المورفولوجي أنه لاتوجد وظائف جديدة ، يمكنه أن يوقف عمله ، وان تتبع دراساته التالية اتجاهات جديدة (الفهارس والتخطيط الكامل والدراسة التأريخية) ولكن إمكانية تحديد كمية المادة العلمية لايعني أننا يمكن أن نختار على هوانا . بل ينبغي أن نختار من الدراسة نفسها . وسنستخدم مجموعة أفناسيڤ Afanasev مبتدئين الدراسة من الحكاية رقم ٥٠ (وهي حسب خطته ، الحكاية الخرافية الأولى في المجموعة) ومنتهين بحكاية رقم ١٥١ . إن مثل هذا التحديد للمادة العلمية سوف يؤدي دون شك إلى بعض الاعتراضات ، لكن التحديد يمكن تبريره من الناحية النظرية . وبالاضافة للتبرير ، سيكون من الضروري أن نأخذ في الاعتبار درجة تكرار ظواهر الحكاية . فإذا كان التكرار كثيرا ، يمكن للمرء أن يأخذ مادة محدودة . أما إذا كان التكرار قليلا ، يصبح ذلك مستحيلا ويزيد ـ كما سنرى ـ تكرار العناصر الرئيسية عن توقعاتنا . ونتيجة لذلك فإنه من الممكن نظريا أن يحصر المرء نفسه في مادة قليلة . ويمكن عمليا تبرير هذا التحديد على أساس أن اشتماله على مادة علمية كبيرة يجعل حجم هذه الدراسة أكبر مما يجب . ونحن لسنا مهتمين بكمية المادة ، ولكن بنوعية التحليل . تتكون مادتنا العلمية لعملنا من مائة حكاية ، أما البقية فمادة مرجعية ، وهي رغم أهميتها العظيمة للباحث تفتقد اهتماما اوسع .

الفصل الثالـــث

وظائف الشخصيات الدراماتيكية

سنأتي في هذا الفصل على تعدد وظائف الشخصيات الدراماتيكية في الترتيب الذي تفرضه الحكاية ذاتها .

وسنقدم لكل وظيفة : (١) ملخصا لجوهرها ، (٢) تعريفا في كلمة واحدة ، (٣) ورمزها المتعارف عليه [وسيسمح تقديم الرموز لاحقًا بمقارنة تخطيطية لبناء الحكايات المختلفة] .

ثم نتبع ذلك بأمثلة . وبالطبع فإننا لن نستطيع أن نستعرض كافة الحكايات . وسيكون مانقدمه عبارة عن نماذج موزعة في مجموعات معينة وستكون صلة هذه المجموعات في تعريفها مثل صلة النوع *(Species)* بالأصل *(Genus)* والمهمة الأساسية هي استخراج الأصول *(Genera)* . ولايمكن أن يشمل فحص النوع *(Species)* المشاكل المورفولوجية العامة . فالأنواع يمكن تقسيمها إلى تنوعات *(Varieties)* مختلفة وهنا نبدأ في عملية التنظيم *(Systemization)* ولايهدف التصميم المستخدم أدناه إلى الوصول لمثل هذه الأهداف . وينبغي أن يكون ذكر الأمثلة لتوضيح وجود الوظيفة ، كوحدة أصلية معينة . وكل الوظائف ، كما ذكرناه سابقًا ، تناسب قصة مسلسلة واحدة . وتقدم سلسلة الوظائف المذكورة أدناه الأساس المورفولوجي للحكايات الخرافية عموما .

تبدأ الحكاية عادة بنوع من الاستهلال فتذكر عدد أفراد أسرة أو تُقَدّم البطل (مثلا ، جندي) بذكر اسمه أو إشارة إلى

مكانته . ورغم أن الاستهلال ليس وظيفة ، إلا أنه عنصر مورفولوجي هام . ويمكن فحص أنواع بدايات الحكاية فقط في نهاية العمل المقدم . وسنسمى هذا العنصر بالحالة الاستهلالية ونرمز له بـ (α) ويلى الاستهلال الوظائف التالية : ـ

I يغيب أحد أفراد (الأسرة) من البيت (التعريف : **الغياب** ورمزه β) .

١ ـ يمكن أن يكون الشخص الذي يُغَيِّب نفسه عضوا في الجيل الأكبر عمرًا (β) .

يترك الوالدان المنزل إلى العمل (١١٣) . «كان على الأمير أن يذهب في رحلة بعيدة ، تاركا زوجه في رعاية غرباء» (٢٦٥) . (ذهب «تاجر» مرة إلى بلدان أجنبية) (١٩٧) . وتعتبر أشكال الغياب دائمًا كما يلي : الذهاب إلى العمل ، إلى الغابة ، للتجارة ، للحرب ، أو لعمل شيء ما .

٢ ـ ويعتبر موت الوالدين شكلاً من الغياب المكثف (β^2)

٣ ـ ويغيب أحيانا بعض أعضاء الجيل من الشباب أنفسهم (β^3) فهم عادة مايذهبون لزيارة أشخاص ما (١٠١) ولصيد السمك (١٠٨) أو للمشي (١٣٧) أو لجمع التوت (٢٤٤) .

II تحذير البطل (التعريف : **التحذير** ويرمز له بـ γ)

١ ـ (γ^1) «ينبغي لك أن لاتنظر إلى داخل دولاب الملابس هذا» (١٥٩) . «اهتم بأمور أخيك الصغير ، ولاتبتعد كثيرًا عن الفناء» (١١٣) . «غالبًا ما حاول الأمير أن يقنعها ويأمرها بأن لاتترك البرج الحصين» .. الخ (٢٦٥) . وقد يُقَوَّى التحذير من

الخروج أو يستعاض عنه أحيانًا بوضع الأطفال في مكان أمين (٢٠١) . وعلى العكس من ذلك نجد التحذير في شكل ضعيف ، مثل طلب نصيحة أو الحصول عليها : فتحاول أم استدراج ابنها كي لايذهب للصيد : «مازلت طفلا صغيرًا» .. إلخ (١٠٨) . وعمومًا تذكر الحكاية غيابا في البداية يتبعه تحذير . وإن كان تسلسل الأحداث في الواقع يجري بالعكس . ويمكن أن لايرتبط التحذير بالغياب : «لاتلتقط التفاح» (٢٣٠) ؛ «لاترفع الريش الذهبي» (١٦٩) ، «لاتفتح الصندوق» (٢١٩) : «لاتُقَبِّل أختك» (٢١٩) .

٢ ـ **وتقدم صيغة معكوسة من التحذير على شكل أمر أو اقتراح** (γ^2) «احضر الإفطار إلى الحقل» (١٣٣) . «خذ أخاك إلى الغابة معك» (٢٤٤) .

ومن أجل فهم أفضل يمكن أن نستطرد هنا قليلاً . فالحكاية تقدم لنا حدوثاً مفاجئا لفاجعة (لكن ليس دون نوع معين من الأعداد) . ومما يرتبط بذلك ، هو إن الحالة الاستهلالية تعطي وصفاً لرخاء خاص وتركز عليه أحيانا . كان لقيصر حديقة عجيبة بها تفاح ذهبي ، وكان كبار السن يحبون قيصرهم إفاشيشكا *Ivasecka* الخ .

ويعتبر الرخاء الزراعي شكلاً خاصاً : كان لفلاح وابنائه قدرة عجيبة على صنع التبن . وغالبا ما نقابل وصفاً لإلقاء بذور تنمو بطريقة ممتازة . ويخدم هذا الرخاء بطبيعة الحال كخلفية معاكسة للمصائب التى ستتبعه . ويحوم شبح هذا البؤس بصورة غير مرئية فوق الأسرة السعيدة . ويبرز من هذه الحالة التحذير بعدم الذهاب إلى الشارع وغيره . ويمهد غياب الكبار

للمصيبة ويتيح بذلك فرصة مناسبة لها . فيُترك الأطفال بعد موت والديهم يواجهون الحياة وحيدين . ويلعب غالبا أمر ما دور التحذير من شيء ما . فإنْ حُثَّ الأطفال للخروج إلى الحقول أو الغابة ، فإن تحقيق هذا الأمر له نفس النتائج مثل مخالفة تحذير بعدم الذهاب إلى الغابة أو الحقل .

III مخالفة التحذير (التعريف : **المخالفة** ، ويرمز له بـ ﻫ) توازي أشكال المخالفة أشكال التحذير . وتشكل الوظيفتان الثانية والثالثة عنصرا **ثنائيًا** . وقد يوجد النصف الثاني دون الأول (تذهب بنات القيصر إلى الحديقة [B^3] ؛ **ويتأخرن** عن العودة إلى البيت) . ونجد هنا أن مانع التأخير محذوف . ويوازي الإذعان لأمر ، كما أوضحنا ، مخالفة امر .

وتدخل في هذه اللحظة من الحكاية شخصية جديدة يمكن أن تسمى «الشرير» ويقوم دورها على زعزعة سلام أسرة سعيدة وتسبيب نوع من المصيبة أو الدمار ، والفرار . ويمكن أن يكون الشرير (الأشرار) تنينًا أو شيطانًا أو عصابة أو ساحرة أو زوج أب .. الخ (نترك هنا السؤال عن كيفية ظهور شخصيات جديدة في مجرى الأحداث عمومًا لفصل آخر خاص) . وهكذا يكون الشرير قد دخل مسرح الأحداث ، وأتى على رجليه متسللا ، طائرا ... إلخ ويبدأ عمله .

IV يقوم الشرير بمحاولة استطلاعية (التعريف : **استطلاع** الرمز ء)

١ ـ تهدف عملية الاستطلاع إلى معرفة موقع الأطفال أو أحيانًا الأشياء الثمينة ... إلخ (ء) .

يقول دب : «من سيخبرني ماذا حدث لأبناء القيصر ؟ أين

اختفوا ؟» ؛ ويقول موظف كاتب : «من أين تحصل على هذه الأحجار الثمينة ؟» (١٩٧) ؛ ويقول قسيس في وقت الاعتراف «كيف استطعت أن تسترجع صحتك بهذه السرعة ؟» (٢٥٨) ؛ وتقول أميرة : «أخبرني يا أيفان ابن التاجر ، أين حكمتك ؟» (٢٠٩) وتفكر ياقيشنا *Jagisna* «على ماذا تعيش المنحرفة ؟» وترسل ابنتها ذات العين الواحدة وابنتها ذات العينين وابنتها ذات العيون الثلاث للاستطلاع (١٠١) .

٢ ـ ويلاحظ كذلك شكل لاستطلاع معكوس ، حينما تستجوب الضحية الشرير (ع۲)

«أين قوتك ياكوشي «*Kosce*» (١٥٦) . «يا لحصانك السريع ! هل يمكن الحصول على واحد يسبقه في أي مكان آخر ؟» (١٦٠) .

٣ ـ ونقابل في حالات متفرقة أشكال استطلاع على أيدي شخصيات أخرى (ع۳)

٧ يحصل الشرير على معلومات عن ضحيته (التعريف : **الحصول** الرمز ج)

١ ـ يحصل الشرير على إجابة مباشرة لسؤاله (ج) يجيب الأزميل الدب : «خذني إلى الحوش وألقني على الأرض ، وحيثما التصق ، توجد مستعمرة نحل» . وتجيب زوج التاجر على سؤال الموظف عن الأحجار الكريمة : «تبيضها الدجاجة لنا» إلخ .

ونواجه هنا مرة أخرى وظائف مزدوجة غالبا ما تأخذ شكل حوار . والحوار غالبا مايتم هنا بين زوج الأب والمرأة . وعلى

الرغم من أن زوج الأب لاتسأل مباشرة عن ابنة زوجها إلا أن المرأة تجيبها : «لاشك في جمالك لكن لك ابنة زوج تعيش مع الفرسان في الغابة وهي أجمل منك» . ويمكن -كما هي لحال في حالات أخرى مماثلة - أن يوجد النصف الآخر من الوظيفة المزدوجة دون الأول . ويأخذ التسليم في هذه الحالات شكل عمل مهمل : تدعو أم ابنها للمنزل بصوت عال وبذلك تخونه بكشف وجوده لساحرة (١٠٨) . يتسلم رجل عجوز حقيبة عجيبة ، ويعطي أمَّا روحية أو في العماد هدية عظيمة من حقيبة وبذلك يكشف لها سر طلسمه (١٨٧) .

٢ -٣ - يثير شكل معكوس أو أشكال أخرى لجمع المعلومات إجابة موازية

(ζ_1) يكشف كوشي *Kosce* سر موته (١٥٦) ، سر الجواد السريع (١٥٩) وهَلُمَّ جَرًّا .

VI يحاول الشرير أن يخضع ضحيته ليختطفه أو يستولي على ممتلكاته (التعريف : **الخداع** الرمز η) .

يتخفى ، باديء ذي بدء ، الشرير . يتحول التنين إلى عنزة ذهبية (١٦٢) أو شاب وسيم (٢٠٤) ، وتدعى الساحرة أنها «سيدة عجوز طيبة» (٢٦٥) أو تقلد صوت أم (١٠٨) ، يلبس قسيس جلد عنزة (٢٥٨) ويتظاهر لص بأنه شحاذ (١٨٩) ؛ ويلي ذلك الوظيفة نفسها .

١ - يستخدم الشرير الإقناع (η^1) . تحاول الساحرة أن يُقبل منها خاتم (١١٤) ؛ وتقترح أم في العماد أخذ حمام بخار (١٨٧) ؛ وتقترح ساحرة إزالة الملابس (٢٦٤) والاستحمام في بركة (٢٦٥) ؛ ويبحث شحاذ عن صدقة (١٨٩) .

٢ ـ يتقدم الشرير للعمل مستخدما الوسائل السحرية بصورة مباشرة (η^2) تعطي زوج الأب ابن زوجها حبوبًا منومة ، وتغرز دبوسًا سحريا في ملابسه (٢٣٢) .

٣ ـ يستخدم الشرير وسائل أخرى للخداع أو الإكراه (η^3) . تضع الأخوات الشريرات سكاكين ومسامير حول النافذة التي من المفترض أن تطير من خلالها فينست *(Finist)* (٢٣٤) . يعيد التنين تنظيم علامات الغابة التي كان من الممكن أن ترشد الفتاة الصغيرة إلى طريقها لأخواتها (١٣٣) .

VII تستسلم الضحية للخداع ومن ثم تساعد عدوها من غير قصد (التعريف : **الاستسلام** . الرمز (θ) .

١ ـ يوافق البطل على كافة إقناعات الشرير (أي ينزع الخاتم ، يذهب لحمام البخار ، يسبح ... إلخ) . ونلاحظ أن **المحاذير ترتكب** دائماً وأن **الاقتراحات المخادعة** على العكس من ذلك **تُقبل** وتنفذ دائماً (θ^1) .

٢ ـ٣ يتفاعل البطل بصورة ميكانيكية مع استخدام السحر أو الوسائل الاخرى .

(أي ، ينام ، يجرح نفسه ، الخ) . ويمكننا أن نلاحظ أن هذه الوظيفة يمكن أن توجد منفردة أيضًا . فلا يوجد أحد يهدهد البطل لينام إنما ينام بصورة فجائية لِيسَهِّل بطبيعة الحال مهمة الشرير ($\theta^2 - \theta^3$) .

تمثل الاتفاقية الخادعة شكلاً خاصاً من الاقتراح الخادع وقبوله المماثل (الق مالاتعرف ملكيته في منزلك) والموافقة في هذه الحالات إجبارية . ويستغل الشرير بعض الظروف الصعبة

التي يجد الضحية نفسه فيها : تَبَعْثُر قطيع ، فقر مدقع ، إلخ .
وأحيانًا يتسبب الشرير في الظروف الصعبة عن قصد . (يقبض الدب على القيصر من لحيته [٢٠١]) . ويمكن أن يُعَرَّف هذا العنصر على أنه **سوء حظ أوّلي** [الرمز : ٨ وذلك كتمييز له عن هذا الشكل أو الأشكال الأخرى من الخداع .]

VIII يتسبب الشرير في أذى أو ضرر أحد أفراد العائلة (التعريف : **الشر** ، الرمز : **A**.)

وتعتبر هذه الوظيفة مهمة للغاية إذ عن طريقها تنشأ الحركة الفعلية للحكاية . فالغياب ومخالفة التحذير والتسليم ونجاح الخداع كلها تمهد الطريق لهذه الوظيفة وتخلق احتمال حدوثها أو ببساطة تسهل حدوثها . ولهذا فإن الوظائف السبع الماضية يمكن أن تعتبر جزءاً تمهيديًا للحكاية حيث يبدأ التعقيد بفعل شرير . وتتباين أشكال الشر بصور متعددة : ـ

١ ـ **يختطف الشرير شخصا** (A^1) . يختطف التنين ابنة القيصر (١٣١) ، ابنة فلاح (٢٣٣) : تختطف ساحرة طفلا (١٠٨) ؛ يختطف الأخوة الكبار عروس أخيهم الأصغر (١٦٨) .

٢ ـ **يأخذ الشرير أو ينتزع حرزًا سحريًا** (A^2) . ينتزع «الشاب غير المليح» صندوقًا (١٨٩) ؛ تنتزع أميرة قميصًا سحريًا (٢٠٨) ؛ يهرب الفلاح الذي في حجم الأصبع بمهر سريع (١٣٨) .

٢ «أ» . يخلق انتزاع مساعد سحري بالقوة طبقة ثانوية خاصة لهذه الوظيفة (**Aii**) . فمثلا أمرت زوج أب بذبح بقرة معجزة (١٠٠ ، ١٠١) . أمر كاتب بذبح بطة أو دجاجة سحرية (١٩٦ ـ ١٩٧) .

٣ ـ يُفسد الشرير المحصول أو ينهبه (A^3) . يلتهم مهر كومة تبن (١٠٥) يسرق دبُّ الشوفان (١٤٣) . يسرق طائرٌ البقول (١٨٦) .

٤ ـ يقبض الشرير على ضوء النهار (A^4) يحدث هذا مرة واحدة فقط (١٣٥) .

٥ ـ يسلب الشرير ما حاوله في أشكال أخرى (A^5) . يتأرجح موضوع الاستيلاء بدرجة عظيمة ، وليس هنالك حاجة لتسجيل كافة أشكاله . ولا يؤثر ما يسلب على سير الأحداث ، كما سيظهر فيما بعد . ومن ناحية ثانية فإنه من الأصوب ، عمومًا ، اعتبار أنواع الاستيلاء **كشكل واحد** للشر ، واعتبار كل الأشكال المكونة للاستيلاء (مقسمة بحسب مواضيعها) طبقات ثانوية . ومع ذلك ، فإنه من المفيد فنيا فصل العديد من أشكالها الأكثر أهمية ، والتعميم على البقية الباقية . والأمثلة على ذلك : يسرق طائر النار التفاح الذهبي (١٦٨) ؛ يأكل حيوان ابن عرس كل ليلة حيوانات من ذرية حيوانات القيصر (١٣٢) ، يمسك الجنرال بسيف الملك (غير السحري) (٢٥٩) .. الخ .

٦ ـ يسبب الشرير جروحا جسدية (A^6) . تقلع الخادمة عيون سيدتها (١٢٧) . تبتر الأميرة ساقى كتوما **Katoma** (١٩٨) . ومن المثير أن هذين الشكلين نفسهما (من الناحية المورفولوجية) يعتبران أيضًا شكلين من أشكال السلب . فالعيون ، مثلا تضعها الخادمة في جيب وتحملها بعيدا ؛ وهكذا فإن العيون يتم امتلاكها بنفس طريقة الأشياء المأخوذة عنوة ، وتوضع في مكانها . ويصدق الشيء نفسه على قلب ثم انتزاعه .

٧ ـ يسبب الشرير اختفاءً مفاجئًا (A^7) . وعادة ما يكون هذا الاختفاء نتيجة استخدام وسائل سحرية أو خادعة ، فمثلا تنيم زوج أب ابن زوجها ـ وتختفي عروسه للأبد (١٣٢) . تضع أخوات سكاكين ومسامير على نافذة الأرمل التي يفترض أن يطير من خلالها فينست *Finist* ومن ثم يمزق أجنحته ويختفي إلى الأبد (٢٣٤) . تطير زوج بعيدا عن زوجها على سجادة سحرية (١٩٢) . وتوضح الحكاية رقم ٢٧٦ صيغة شائقة . ففيها يُسبب البطل نفسه الاختفاء : فهو يحرق الجلد (الخارجي) لزوجه المسحورة ، فتختفي للأبد . وهنالك حادثة فريدة في الحكاية رقم ٢١٩ يمكن أن توضع بشروط في هذه المجموعة : تتسبب قُبْلَة مسحورة في أن ينسى أمير خطيبته كليا . وتكون الخطيبة في هذه الحالة هي الضحية التي تفقد خطيبها (A^{vii}) .

٨ ـ يطلب الشرير ضحيته أو يغويها (A^8) وعادة ما يكون هذا الشكل نتيجة لاتفاقية خادعة . فيطلب مثلا ملك البحر يد ابنة القيصر ويعود إلى بلده (٢١٩) .

٩ ـ يطرد الشرير شخصًا ما (A^9) . تطرد زوج أب ابنة زوجها (٩٥) ؛ يطرد قسيس حفيده (١٤٣) .

١٠ ـ يأمر الشرير بإلقاء شخص ما في عرض البحر (A^{10}) . يضع القيصر ابنته وزوج ابنته في برميل ويأمر بإلقاء البرميل في عرض البحر (١٦٥) . يضع الوالدان في البحر قاربًا صغيرًا يحمل ابنهما النائم (٢٤٧) .

١١ ـ يلقى الشرير اللعنة (السحرية) على شخصٍ ما أو شيء ما (A^{11}) .

وينبغي علينا أن نلاحظ هنا بأن الشرير غالبا مايسبب في الوقت نفسه ضررين أو ثلاثة أضرار وتوجد أشكال نادرا مانواجهها مستقلة وهي تظهر ميلا للاتحاد بالأشكال الأخرى . من هذه الأشكال إلقاء اللعنات . تحيل زوجٌ زوجَها إلى كلب ثم تطرده (أي "A^9) ؛ تحول زوجٌ ابنةَ زوجها إلى سنور وتطردها (٢٦٦) . وحتى فى الحالات التى تُغَيِّر فيه عروس إلى بطة وتطير بعيدًا ، فإننا في الحقيقة نرى حالة من الطرد ، وإن لم تذكر بهذا الشكل (٢٦٤ ، ٢٦٥) .

١٢ ـ يؤثر الشرير في عملية استبدال (A^{12}) . ويعتبر هذا الشكل كثير الحدوث في طي أشكال أخرى . فمثلا تحول مربية عروسًا إلى بطة وتضع ابنتها مكان العروس ($A^6{}_{12}$ ، ٢٦٤) . تعمى مربية عروس القيصر وتضع نفسها مكانها ($A^6{}_{12}$ ، ١٢٧) .

١٣ ـ يأمر الشرير بارتكاب جريمة قتل (A^{13}) . ويعتبر الشكل في جوهره شكلاً معدلاً (مكثفاً) من الطرد : فمثلا تأمر زوج أب خادمًا بقتل ابنة زوجها بينما هما في نزهة خارجية (٢١٠) . وتأمر أميرة خدمها بأخذ زوجها إلى الغابة وقتله هناك (١٩٢) . وفي مثل هذه الحالات يُطلب قلب الضحية وكبدها كدليل على حدوث الجريمة .

١٤ ـ يقوم الشرير بارتكاب جريمة قتل (A^{14}) . وهذا أيضاً

شكل عادة مايكون مصحوباً بأفعال أخرى شريرة تعمل على تكثيفه . تأخذ أميرة قميص زوجها السحري ، ثم تقتله (بمعنى A^{z}_{14} : ٢٠٩) . يقتل الأخوة الأكبر سنًا أخًا أصغر ويختطفون عروسه (بمعنى A^{1}_{14} : تأخذ أخت فاكهة أخيها ثم تقتله (٢٤٤) .

١٥ ـ يسجن الشرير شخصا ما أو يعتقله (A^{15}) . تسجن الأميرة ايفان في قبو تحت الأرض (١٨٥) . يسجن ملكُ البحر سمين *Semen* (٢٥٩) .

١٦ ـ يهدد الشرير بزواج مفروض بالقوة (A^{16}) . يطلب تنين بنت القيصر زوجًا له (١٢٥) .

١٦ ـ «أ» الشكل نفسه بين أقرباء (A^{xvi}) يطلب أخ أن يتزوج أخته (١١٤) .

١٧ ـ يهدد الشرير بأكل لحم انسان (A^{17}) . يطلب تنين أن يتعشى ببنت القيصر (١٧١) يلتهم تنين كافة سكان القرية ويعيش آخر فلاح مهددا بنفس المصير (١٤٩) .

١٧ ـ «أ» الشكل نفسه بين الاقرباء (A^{xvii}) . أخت تنوى أكل أخيها .

١٨ ـ يعذب الشرير ضحية في المساء (A^{18}) يعذب تنين (١٩٢) أو شيطان (١١٥) أميرة في المساء ، تطير ساحرة إلى فتاة وتمتص ثديها (١٩٨) .

١٩ ـ يعلن الشرير الحرب (A^{19}) . يعلن قيصر مجاور الحرب (١٦١) ؛ وبطريقة مشابهة يخرب تنين ممالك (١٣٧) .

بهذه الأشكال المختلفة للشر نكون قد استنفدنا كافة الأنواع الموجودة في المادة المختارة . وجميع الحكايات على كل حال ، لاتبدأ بسوء الطالع . فهناك أيضًا بدايات غالبا ما تقدم نفس التطور كحكايات تبدأ ببداية (A) . وعند فحص هذه الظاهرة نلاحظ أن هذه الحكايات تبدأ من حالة فقدان أو نقصان معين ؛ وتقود هذه الحالة إلى استفسارات شبيهه لتلك التى في حالة الشر . ونستنتج من ذلك أن النقصان يمكن أن يعتبر من ناحية مورفولوجية مسارًا لعملية السلب ، مثلا . دعنا نأخذ بعين الاعتبار الحالات التالية : تضع أميرة يدها على طلسم لإيفان وتكون النتيجة أن يفقد إيفان الطلسم . وهكذا نرى أن الحكاية ، بينما تحذف عنصر الشر تبدأ مباشرة فى الغالب بفقدان : يرغب إيفان في الحصول على سيف أو مهر سحري .. إلخ .

وتُقَرر عملية النقصان ،مثل السلب ،نقطة التعقيد التالية : يخرج إيفان باحثًا . ويمكن أن يقال نفس الشيء عن عملية خطف العروس كما يقال عن افتقاد عروس ببساطة . ففي الحالة الأولى يُعْطىٰ عملاً معيَّناً يكون من نتائجه نقصان يستدعى البحث ، وفي الحالة الثانية يقدم نقصان جاهز يستدعى هو أيضًا البحث . في الحالة الأولى ينشأ نقصان من لاشيء بينما في الحالة الثانية يحقق من الداخل .

نقر كليًا أن المصطلحات «فقدان *Lack*» وعدم اكتفاء *Insuffi-ciency*» ليسا مناسبين إطلاقا . ولكن لاتوجد كلمات في اللغة الروسية يمكن أن يعبر بها عن هذا المفهوم بصورة دقيقة

وكاملة . وتبدو كلمة «نقصان *shortage*» أفضل لكن هذه الكلمة لها معنى خاص غير مناسب لهذا المفهوم . ويمكن أن يقارن هذا الفقدان بالرقم صفر والذي يقدم في سلسلة أرقام ، قيمة محددة . ويمكن أن تحدد هذه السمة بالطريقة التالية :

VIIIa يفتقد أحد أعضاء الأسرة شيئاً أو يرغب في الحصول على شيء ما (التعريف : **الفقدان** ، الرمز : *a*) .

من الصعب تجميع أمثلة هذه الوظيفة في مجموعات لكن من السهل تقسيمها حسب أشكال تحقيق الفقدان . ويمكن هنا أن نحصر أنفسنا في توزيعها حسب الأشياء المفقودة :

(١) افتقاد عروس (أو صديق أو إنسان بصورة عامة) . ويصور أحيانا هذا الافتقاد بصورة حية (ينوي البطل البحث عن عروس) وأحياناً لايذكر **حتى** شفاهة . فالبطل غير متزوج ويخرج باحثاً عن عروس ـ وبذلك تكون بداية الفعل (**a^1**) .

(٢) تنشأ الحاجة لأداة سحرية : مثلا تفاح ، ماء ، خيول ، مهور .. إلخ (**a^2**) .

(٣) أشياء **عجيبة** مفقودة (دون أن يكون لها قوة سحرية) مثل طير النار (*Firebird*) ، البط ذي الريش الذهبي ، عجيبة العجائب ، ... الخ (**a^3**) .

(٤) وهنالك شكل محدد : فقدان البيضة السحرية التي احتوت مقتل كوشي *Kosce* (أو احتوت حب الأميرة) (**a^4**) .

(٥) أشكال تخضع لحكم العقل : افتقاد النقود ، وسيلة الوجود .. الخ (**a^5**) . ونلاحظ أن مثل هذه البدايات تتطور من شكل الحياة اليومية بصورة خيالية .

(٦) أشكال أخرى مختلفة (**a^6**) .

وكما أن موضوع السلب لايقرر بنية الحكاية ، فكذلك

موضوع الفقدان . ونتيجة لذلك ، ليست هنالك حاجة لتنظيم كافة الحالات من أجل أهداف مورفولوجية عامة . ويمكن أن يحصر المرء نفسه في المهم منها ويعمم على البقية .

وتبرز هنا بالضرورة المشكلة التالية : لاتبدأ كل الحكايات بضرر أو ببداية مثل التي ذكرنا . فحكاية أميليا *Emilja* الغبي تبدأ باستسلام الغبي لرمح ولاتبدأ أبدًا بفعل شر . وبمقارنة عدد كبير من الحكايات يتضح ، على كل حال ، ان العناصر الخاصة **بمنتصف** الحكاية **تتحول إلى بدايتها** أحيانًا . وهذا هو الحال هنا . فاصطياد حيوان وانفلاته هو عنصر وسط عادي ، كما سنلاحظ فيما بعد . وهنالك عموما حاجة لعنصري **A** أو **a** لكل حكاية من هذه الطبقة المدروسة . ولا توجد أشكال تعقيد أخرى .

IX إعلان سوء الحظ أو الفقدان : يُطلب أو يؤمر البطل ويُسمح له أو لرسوله بالذهاب (التعريف : **التوسط** ، **الحادثة الموصلة** ، الرمز : **B**) .

تُدْخل هذه الوظيفة البطل إلى صلب الحكاية ، ويمكن أن تحلل إلى عناصر عند التحليل المتأني لكن هذا غير أساسي لهدفنا . فيحتمل أن يكون بطل الحكاية واحدًا من نوعين :

(١) إذا اختطفت بنت صغيرة واختفت عن والدها (وكذلك عن المستمع) ، وإذا ابتعد إيڤان في البحث عنها ، عندها يصبح أيڤان بطل الحكاية وليست الفتاة المخطوفة . ويمكن أن يسمى الأبطال من هذا النوع **بالباحثين** .

(٢) وإذا ماقُبض أو طُرد فتى أو فتاة وارتبط خيط الحكاية بمصيره أو مصيرها وليس بمصير من بقوا خلفه عندها يصبح بطل الحكاية الفتى أو الفتاة . ولايوجد باحثون في مثل هذه

الحكاية . ويمكن أن يسمى الأبطال من هذه المجموعة **بالأبطال الضحايا** .

وسيظهر لاحقا ما إذا كنت الحكاية تتطور بنفس الطريقة مع كل نوع من الأبطال ولا توجد في المادة العلمية المتوفرة لدينا حكاية تنتهج نهج الأبطال ـ الباحثين والأبطال ـ الضحايا في نفس لوقت (أنظر روسلان وليندميلا *(Ruslon and Ljndmila)* وهناك حالات توسط بين الحالتين ، تقع أهمية هذه الحالة في حقيقة مغادرة البطل المنزل بسببها .

١ ـ **طلب النجدة ، تكون نتيجته إرسال البطل (B^1)** وعادة مايكون الطلب من القيصر ويكون مصحوبًا بوعود .

٢ ـ **يُرسل البطل مباشرة (B^2)** . يتخذ الإرسال شكل أمر أو طلب ويكون أحيانا مصحوبا بتهديد في الحالة الأولى ، وبوعود في الحالة الثانية . وأحيانا يستخدم التهديد والوعود معـــاً .

٣ ـ **يسمح للبطل بمغادرة الوطن (B^3)** . وفي هذه الحالة تأتي المبادرة للمغادرة من البطل نفسه غالبا وليس من مرسل . ويدعو والداه له بالتوفيق . ولا يعلن البطل أحيانا أهدافـه الحقيقية عند المغادرة : فيطلب السماح له بالمشي خارج أسوار المدينة .. إلخ ولكن الهدف الحقيقي هو المغادرة للصراع .

٤ ـ **إعلان سوء الطالع (B^4)** . تخبر الأم ابنها باختطاف ابنتها الذي حدث قبل ولادته . يبدأ الطفل في البحث عن أخته دون أن تطلب منه أمه ذلك (١٣٣) . ولكن ، مع ذلك ، غالبًا لا تأتي

حكاية سوء الطالع من الأبوين لكنها تأتي على يد عجوز شمطاء أو أشخاص يُقابلون بصورة عفوية .. الخ .

تشير الأشكال الأربعة السابقة كلها إلى أبطال ـ باحثين . وترتبط الأشكال التالية مباشرة بالبطل ـ الضحية . وتتطلب بنية الحكاية أن يغادر البطل الوطن بأي ثمن . وإذا لم يحدث هذا عن طريق بعض أشكال الشر ، فإن الحكاية تستخدم حادثة الربط لهذا الغرض .

٥ ـ **يرحل البطل المطرود بعيدا عن الوطن (B^5)** . يأخذ الأب ابنته التي طردتها زوجه ، إلى الغابة . وهذا الشكل شائق من جوانب عديدة . فمنطقيا لا تعد أعمال الأب ضرورية . لقد كان من الممكن للابنة أن تذهب إلى الغابة بنفسها . لكن الحكاية تتطلب الوالد ـ الموصل كحادثة ربط . ومن الممكن أن نوضح أن الشكل الموجود في السؤال شكل ثانوي ، لكن هذا التوضيح يقع خارج هدف المورفولوجية العامة . وينبغي على المرء أن يلاحظ حقيقة أن الانتقال يستخدم أيضا بالنسبة لأميرة يطلبها تنين . ففي مثل هذه الحالات تؤخذ الأميرة إلى شاطيء البحر . وفي الحالة الأخيرة ، على كل حال ، فإن دعوة للمساعدة تكون قد تمت في نفس الوقت أيضًا .

ويحدد مسار الفعل بالدعوة وليس بالترحيل إلى شاطيء البحر ويفسر هذا لماذا لايمكن أن يُعْزَى الترحيل إلى الحادثة الرابطة .

٦ ـ **يطلق سراح البطل المحكوم عليه بالقتل سرا (B^6)** ينقذ طباخ أو رامي سهام فتاة (أو فتى) ويحررها وبدلا من قتلها

يذبح مكانها حيوانا ليقدم قلبه وكبده كدليل على جريمة القتل (٢١٠ ـ ١٩٧) .وتُعَرَّف حالة **B** كعامل سَبَّب مغادرة البطل من الوطن . بينما يقدم الإرسال **الضرورة** للمغـادرة . وتعتبر الحالة الاولى من ميزات البطل ـ الباحث بينما تنطبق الحالة الثانية على البطل ـ الضحية .

٧ ـ **أغنية تناح** (B^7) . وهذا الشكل خاص بجريمة القتل (وعادة ماينوح الأخ الباقي على الحياة .. الخ) ؛وهى خاصة في حالة السحر بالطرد وفى حالة الاستعاضة . ويصبح سـوء الطالع معروفاً ويثير فعلاً مضادًا .

X يوافق الباحث أو يقرر القيام بفعل مضاد (التعريف : **بداية الفعل المضاد** ، الرمز : **C**) .

تتميز هذه اللحظة بمثل الكلمات التالية : «اسمح لنا أن نبحث عن أميرتك .. إلخ» . وأحيانا لايعبر عن هذه اللحظة بالكلمات ، لكن قرارًا اختياريًا يسبق البحث . وتتميز هذه الحالة فقط في الحكايات التى يكون فيها البطل باحثًا . ولايبدى الأبطال المطرودون المسحورون والمستعاض عنهم أي طموح اختياري للحرية وفي مثل هذه الحالات يفتقد هذا العنصر .

XI يغادر البطل الوطن (التعريف : **المغادرة** ، الرمز : ↑)
ترمز المغادرة هنا إلى شيء مختلف عن عنصر الغياب المؤقت المرموز اليه سابقا بالرمز **β** ، وكذلك عن مغـادرة البطل ـ الباحث والبطل ـ الضحية . فمغادرة المجموعة السابقة هدفه البحث ، بينما مغادرة الآخرين ترمز لبداية رحلة دون بحث ، وينتظر فيها البطل مغامرات متنوعة . ومن الضروري أن نتذكر

الآتي : إذا اختطفت فتاة وذهب باحث في تتبع أثرها ، فإن شخصيتين غادرتا الوطن . لكن الطريق الذي اتبعته القصة والذي يتطور على أساسه الفعل هو في الحقيقة الطريق الذي اتبعه الباحث . فاذا ما دفعت فتاة مثلا إلى خارج الوطن ولم يوجد باحث عنها فإن القصة تتطور عن طريق البطل ـ الضحية ويشير الرمز ↑ إلى طريق البطل ، بغض النظر عما إذا كان باحثا أو غير باحث . ويغيب في بعض الحكايات تحول البطل من مكان الى آخر . ويتم الحدث كله في مكان واحد . وأحيانا ، على العكس من ذلك ، تتكثف المغادرة متخذة صورة الهروب .

وتمثل العناصر (ABC ↑) التعقيد . ويتطور فيما بعد مجرى الحدث .

وتدخل الآن شخصية جديدة يمكن أن تسمى بالشخصية «المانحة» أو بصورة أدق «المُزَوِّدة» وغالبا ما تقابل مصادفة في الغابة ، أو على ناحية الطريق ، الخ (انظر الفصل السادس حول صيغ ظهور الشخصيات الدراماتيكية) . ويحصل منها البطل (سَواءً كان البطل ـ الباحث أو البطل ـ الضحية) على أداة ما (عادة ما تكون سحرية) تسمح له في النهاية بالتخلص من سوء الطالع . ولكن قبل استلام الأداة السحرية ، يصبح البطل عرضة لعدد مختلف من الأحداث التي تؤدي كلها ، على أية حال ، إلى نتيجة حصوله على تلك الأداة .

XII يتم اختبار البطل والتحقيق معه بل والهجوم عليه مما يمهد الطريق لحصوله إما على أداة سحرية أو مساعد . (التعريف : **الوظيفة الأولى** ، الرمز : **D**) .

١ ـ **تختبر الشخصية المانحه البطل (D^1)** تكلف الساحرة بنتًا بأشغال منزلية مضجرة (١٠٢) . يقترح فرسان الغابة أن يقوم البطل بخدمتهم لثلاث سنوات . على البطل أن يقضى ثلاث سنوات في خدمة تاجر (تبرير منطقي لعدم الخدمة المنزلية) (١١٥) . يفترض من البطل أن يخدم كمعداوي في معبر مائى (مُعَدِّيَة) لمدة ثلاث سنوات دون أجر (١٣٨) . يجب على البطل أن يستمع لآلة القوزلا *Gusla* الموسيقية دون أن ينام (٢١٦) . تقدم شجرة التفاح والنهر والموقد وجبة بسيطة (١١٣) وتقترح ساحرة النوم مع ابنتها (١٧١) . يقترح تنين رفع حجر ثقيل (١٢٨) . يكتب أحيانا هذا الطلب على حجر وفى أحيان أخرى يحاول أخوان ، عندما يجدون حجرا كبيرًا ، رفعه بأنفسهم . تقترح ساحرة حراسة قطيع من المهور (٢٥٩) وغيرذلك .

٢ ـ **يُلْقي المانح التحية على البطل ويستجوبه (D^2)** . ويمكن أن يعتبر هذا الشكل شكلًا ضعيفاً من أشكال الاختبار . والتحية والاستجواب موجودان أيضًا في الأشكال المذكورة أعلاه ، لكنها لا تأخذ شكل الاختبار وإنما تتقدمه . وفي الحالة الحاضرة يغيب الاختبار المباشر ويأخذ الاستجواب شكل اختبار غير مباشر . وإذا أجاب البطل بصلافة لايستلم شيئا ولكن إنْ أجاب بأدب يكافأ بحصان سريع ، بخنجر .. الخ .

٣ ـ **يطلب شخص محتضر خدمة (D^3)** . يأخذ هذا الشكل أحيانا صورة اختبار . فتطلب بقرة التالي : «لاتأكل لحمى ، ولكن أجمع عظامى واربطها فى منديل وادفنها في الحديقة ولاتنساني . صب عليَّ الماء كل يوم» (١٠٠) . وشبيه بذلك طلب

من الثور في الحكاية رقم (٢٠٢) وصورة أخرى في شكل الطلب الأخير واضحة في الحكاية رقم (١٧٩) فهنا يوجه أب محتضر ابناءه أن يقضوا ثلاث ليال بجوار قبره .

٤ ـ **يتوسل مسجون طالبا حريته D^4** . يطلب الفلاحُ النحاسى الصغيرُ المأسورُ إطلاق سراحه (١٢٥) . يجلس شيطان على برج ويستجدي الجندي أن يطلق سراحه (٢٣٦) . يطلب إبريق اصطيد من الماء أن يكُسر أي أن الشبح المحبوس داخله يطلب حريته (١٩٥) .

٤ * ـ نفس الشيء كما سبق ، مضافًا إليه السجن المبدئي للمانح ($^FD^4$) . مثلا ، كما هو الحال في الحكاية (١٢٣) ، إذا ألقي القبض على شبح الغابة فلايمكن اعتبار هذا العمل وظيفة مستقلة : فهو مجرد إعداد لطلب لاحق من الأسير .

٥ ـ **يُتَقرب من البطل بطلب الرحمة (D^5)** . ويمكن اعتبار هذا الشكل طبقة فرعية للحالة السابقة . وتحدث إما بعد الأسر أو خلال تصويب البطل إلى حيوان بنية قتله . ويقبض البطل على رمح فيطلب منه الرمح أن يطلقه (١٦٦) ؛ يُصوِّب البطل إلى حيوان ويستجدى الحيوان البطل أن يرأف به (١٥٦) .

٦ ـ **يطلب متنازعون توزيعا للأملاك (D^6)** . يطلب عملاقان أن توزع بينهما عصا ومكنسة (١٨٥) . متنازعون لايفصحون دائما عن طلبهم : يبادر البطل أحيانا باقتراح التقسيم (d^6) . لاتتمكن الحيوانات من تقسيم جيفة بينها فيوزعها البطل عليها (١٦٢) .

٧ ـ **طلبات أخرى (D^7)** . تشكل مثل هذه الطلبات ، على وجه التدقيق ، طبقة مستقلة بينما تشكل الأنواع المفردة طبقات فرعية ؛ لكن وللتخلص من نظام رمزي جد مربك ، يمكن أن يعتبر المرء وبصورة عشوائية ، كافة هذه الاختلافات على أنها طبقات في ذاتها . وبعد استخلاص الأشكال الأساسية ، يمكن تلخيص الباقي . تطلب فئران طعامًا (١٠٢) . ويطلب لص من الشخص الذي سرقه أن يحمل له المسروقات (٢٣٨) . وهنالك حالة يمكن أن تقع في فئتين في آن واحد : يتم اصطياد ثور صغير ، فيستجدي «لاتقتلوني (طلب الرحمة ، D^5)ولكن اقلوا لى فرخة مع قليل من الزبدة ، بشرط أن تكون ناضجة على قدر الإمكان (طلب آخر ، D^7) » . وبما أن الدخول للسجن يسبق هذا الطلب ، فإن الرمز لما حدث كاملا هو ($^{\circ}D^5{}_7$) . ومثال آخر لشخصية مختلفة ، ويشمل ذلك شخصا متوسلا مُهَددًا أو مقبوضا عليه في حالة عاجزة . يسرق البطل مـلابس إمرأة تستحم وتستجديه أن يعيد اليها ملابسها (٢١٩) . وأحيانًا تحدث حالة عاجزة دون أي طلب (يبتل أشخاص سذج بماء المطر ، يضرب الأطفال قطا) . يقوم البطل في هذه الحالات بتقديم المساعدة . ويؤدي هذا ، من ناحية موضوعية ، إلى اختباره رغم أنه البطل لايحس بذلك شخصيا (D^7) .

٨ ـ **يحاول مخلوق عدائي القضاء على البطل (D^8)** . تحاول ساحرة وضع البطل فى فرن (١٠٨) . تحاول ساحرة أن تقلع رؤوس الأبطال أثناء الليل (١٠٥) . يحاول مضيف أن يقدم ضيوفه عشاءً للفئران في الليل (٢١٦) . يحاول ساحر تحطيم البطل بتركه وحيدا على جبل (٢٤٣)

٩ ـ ينخرط مخلوق عدائى فى معركة مع البطل (D^9) . تقاتل ساحرة البطل . تقع دائمًا المعركة في كوخ داخل الغابة بين البطل ومخلوقات مختلفة من الغابة . وتتخذ المعركة هنا شكل شجار أو شغب .

١٠ ـ تعرض على البطل أداة سحرية للمقايضة (D^{10}) . يعرض لص هراوة (٢١٥) ، يعرض تجار أشياء غريبة (٢١٦) يعرض عجوز سيفا (٢٧٠) . وهم يقدمـون هذه الأشيـاء للمقايضة .

XIII يتفاعل البطل مع أفعال مَنْ سيكون المانح (التعريف : **ردة فعل البطل** ، الرمز : **E**) . وفي معظم الأحيان يكون رد الفعل إيجابيًا أو سلبيًا .

١ ـ يتحمل البطل (أو لايتحمل) اختبارًا (E^1) .
٢ ـ يرد البطل (أو لايرد) على تحية (E^2) .
٣ ـ يقدم البطل (أو لا يقدم) خدمة لشخص ميت (E^3) .
٤ ـ يحرر البطل أسيرا (E^4) .
٥ ـ يظهر البطل شعورا بالرحمة لمتوسل (E^5) .
٦ ـ يكمل البطل تخصيص الواجبات على أيام الأسبوع ويصالح المتنازعين (E^6) يثير في الغالب طلب المتنازعين (أو ببساطة نقاش بدون طلب) ردة فعل مختلفة . **يخدع** البطل المتنازعين ، مما يجعلهم يجرون ، مثلا ، خلف سهم أطلقه لمسافة بينما في تلك الأثناء يستولى هو نفسه علـى الأشياء المتنازع عليها (E^{vi}) .

٧ ـ يؤدي البطل بعض الخدمات الأخرى (E^7) . توازي هذه الخدمات طلبات أحيانا ، وتتم بسبب طيبة خاطر البطل أحيانا أخرى . تفدى فتاة شحاذين مارين (١١٤) . ويمكن أن تنشأ طبقة فرعية من أشكال ذات طبيعة دينية : يحرق البطل برميلاً من بخور لبان دكر لتعظيم الرب . ويمكن كذلك إحالة حالة واحدة من الدعاء إلى هذه المجموعة (١١٥) .

٨ ـ ينقذ البطل نفسه من محاولة للقضاء عليه باستخدام نفس الأسلوب الذي يستخدمه أعداؤه (E^8) . يضع البطل الساحرة في المدفأة وذلك بأن يطلب منها أن تطلعه على كيفية الصعود داخل المدفأة (١٠٨) . يقايض الأبطال الملابس مع بنات الساحرة سرا وتبدأ في قطع رؤوسهن بدلا عن الأبطال (١٠٥) يبقى الساحر نفسه على الجبل حيث كان يرغب في ترك البطل (٢٤٣) .

٩ ـ يتغلب (أو لايتغلب) البطل على عدوه (E^9)

١٠ ـ يوافق البطل على مقايضة ولكنه يستخدم في الحال القوة السحرية للشيء المقايض ضد من يتقايض معه (E^{10})

يقدم عجوز سيفه السحرى للمقايضة لفارس من القوزاق في مقابل برميل خشبي سحري . يقوم الفارس بالمقايضة وفي تلك الأثناء يأمر السيف أن يقطع رأس العجوز وبذلك يحصل على البرميل الخشبي السحري أيضا (٢٧٠) .

XIV يحصل البطل على وسيط سحرى (التعريف : الحصول على وسيط سحرى ، الرمز F) .

يمكن للأشياء التالية أن تعمل كوسيط سحرى : (١) حيوانات (حصان ، صقر - الخ) ، (٢) أشياء تظهر منها مساعدات سحرية (حجر شديد الصلابة يحتوى على حصان ، خاتم يحتوى على شاب) : (٣) أشياء ذات خصائص سحرية مثل الهراوات والسيوف وآلات القوزلا الموسيقية والكرات وأشياء أخرى كثيرة : (٤) خصائص وقدرات تُعطى مباشرة قبل قوة التحول إلى حيوانات .. الخ . وكل هذه الأشياء التى تخص التحول سندعوها شرطيًا بـ «الوسائط السحرية» والأشكال التي تتحول بها كما يلي : -

١ - **تحول الوسيط مباشرة** (F^1) : وغالبا تتخذ عمليات التحول هذه شكل المكافأة . يقدم عجوز حصانا كهدية ، تهب حيوانات الغابة أطفالها .. الخ . وأحيانا يحصل البطل ، بدلا من استلامه لحيوان معين لاستخدامه المباشر ، على قوة تحويل نفسه إلى ذلك الحيوان (لمزيد من التفاصيل انظر الفصل السادس) . وتنتهي بعض الحكايات بلحظة المكافأة . وفي تلك الحالات تعادل المكافأة شيئاً له قيمة مادية ولكنه ليس وسيطا سحريا (F^1)وإذا كانت ردة فعل البطل سليمة فإن التحول قد لايحدث (F سلبية) . أو يحل محله عقاب صارم . يُلْتَهم البطل ، يُجَمَّد ، تُقْطع شرائح من ظهره ، يرمي تحت حجر .. الخ (F عكسية) .

٢ - **يُخصص الوسيط** (F^2) تشير عجوز إلى شجرة بلوط تحتها سفينة تطير (١٤٤) يشير عجوز إلى فلاح يمكن الحصول منه على مهر سحرى (١٣٨) .

٣ ـ **الوسيط معدا ومجهزا (F^3)** . «خرج الساحر للساحل ورسم قاربا على الرمل وقال : حسنا يا أخوان أترون هذا القارب ؟ نعم نراه ، إذن اصعدوا فيه» . (١٣٨) .

٤ ـ **يباع الوسيط ويشترى (F^4)** . يشترى البطل دجاجة سحرية (١٩٧) يشترى كلبا وقطا سحريا (١٩٠) .. إلخ . والشكل الوسط بين الشراء والإعداد هى «الإعداد بالأمر» : يأمر البطل حدادًا أن يصنع له سلسلة (١٠٥) «والرمز لهذه الحالة : F^3_4 .

٥ ـ **يقع الوسيط في يد البطل صدفة : (F^5)** . يرى إيڤان حصانا في الحقل ويركبه (١٣٢) ؛ يجد شجرة تحمل تفاحا سحريا (١٩٢) .

٦ ـ **يظهر الوسيط فجأة من تلقاء نفسه (F^6)**تظهر فجأة سلالم تقود إلى جانب الجبل (١٥٦) يُشَكِّل نمو الوسطاء من الأرض شكلاً خاصاً من الظهور المستقل (F^{VI}) ويمكن أن تُشَكِّل شجيرات سحرية (١٠٠ ، ١٠١) اغصانًا وكلبًا وحصانًا (٢٠١) أو قزمًا .

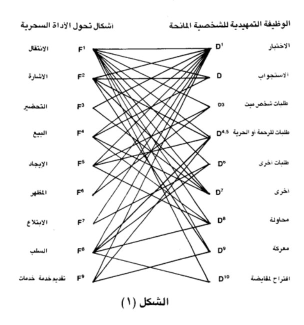
٧ ـ **يؤكل الوسيط أو يشرب (F^7)** . وهذه ليست شكلاً بالمعنى الدقيق ، رغم أنها قد ترتبط ، شرطيا ، بالحالات المشار اليها . تمد ثلاثة أنواع من المشروبات الروحية الشارب بقوة غير عادية (١٢٥) . يعطي أكل حويصلة طائر وكبده وقلبه خصائص سحرية مختلفة للأبطال (١٩٥) .

٨ ـ **يقبض على الوسيط** (F^6) . يسرق البطل حصانا من ساحرة (١٥٩) : يستولى البطل على الأشياء المتنازع عليها (١٩٧) . ويمكن أن يعتبر استخدام الوسائط السحرية ضد الشخص الذي قايض بها واسترجاع الأشياء ، التى أعطيت ، شكلاً خاصاً للاستيلاء .

٩ ـ تضع شخصيات مختلفة نفسها تحت تصرف البطل (F^9) .

يقدم حيوان ، مثلا ، خدماته أو أبناءه للبطل كهدية . وبمقارنة بعض الحالات نجد أن الحصان لايقدم دائمًا بصورة مباشرة أو على حجر مصقول . والمانح يخبر أحيانًا البطل ببساطة عن تعويذة يستطيع باستخدامها أن يجعل المهر يظهر . وفي الحالة الأخيرة لايعطى إيڤان في الواقع أي شيء فهو له فقط الحق في المساعدة . وتكون عندنا الحالة نفسها حينما يعطي المتوسل لإيڤان الحق في استخدامه : فالرمح يخبر أيڤان بصيغة يمكن من خلالها أن يستدعيه (قل فقط : «بـأمر الرمح ....») . وأخيرًا إذا ما أهملت الصيغة أيضًا فإن الحيوان يوعد ببساطة ، «سأكون أحيانًا ذا نفع لك ، فعندها سيكون أمامنا أيضًا لحظة يستلم فيها البطل عونَ وسيطٍ سحرى فى شكل حيوان يصبح فيما بعد مساعدا لايڤان (F^9) . ويحدث غالبا أن تظهر مخلوقات سحرية مختلفة فجأة دون سابق إنذار أو تُقابل في الطريق وتقدم خدماتها وتقبل كمساعدات (F^9_9) . وغالبا ما تكون هذه أبطالا ذوي صفات خارقة للعادة أو شخصيات ذات خصائص سحرية مختلفة (اكولين ، شروبين ، صقيع مفرقع) .

قبل أن نستمر هنا في تسجيل إضافي للوظائف ، يمكن أن يثار السؤال التالي : في أية تركيبة يجد المرء نوعَيْ **D** (استعداد للتحول) و **F** (التحول ذاته) ؟ نحتاج بالضرورة أن نقرر أنه في حالة ردة فعل سلبية من جانب البطل ، فإن **F** تكون سلبية فقط (أي أن التحول لايتم) أو **F** – سلبية (يعاقب البطل سيء الحظ بصورة قاسية) . وفي حالة ردة الفعل البطل الإيجابية نجد التشكيلات التى تظهر في الشكل رقم (١) .



الشكل (١)

ونلاحظ في هذا الشكل أن الارتباطات مختلفة بصورة استثنائية ،وبذلك يمكن بصورة عامة تأكيد مدى واسع للتبادل بين مجموعات معينة ومجموعات أخرى . لكن مع ذلك إذا فحصنا هذا الشكل بدقة ، نصبح أكثر وعيا بغياب العديد من الارتباطات . ويمكن جزئيا شرح هذا الغياب بعدم وجود مادة كافية . لكن بعض التشكيلات لاتبرهن على أنها منطقية . وعليه فإنه بإمكاننا أن نختتم قولنا بوجود أنواع من الارتباطات . وإذا حاولنا تحديد أنواع من أشكال تحول الوسيط السحري نجد إمكانية عزل نوعين من هذه الارتباطات :

١ ـ الاستيلاء على وسيط سحري ، مرتبط بمحاولة لتحطيم (شواء .. الخ) البطل مع طلب تخصيص أو اقتراح مقايضة .

٢ ـ ربط كافة أشكال التحول أو الاستلام بكل الأشكال التمهيدية الأخرى ويرتبط اقتراح التخصيص بالنوع الثانى إذا كان التقسيم قد تم فعلاً ، لكنه يرتبط بالأول إذا كان المتنازعون قد خدعوا . إضافة إلى ذلك ، نلاحظ أن العثور على وسيط سحرى أو شراءه أو ظهوره المستقل المفاجيء يمكن أن يوجد دون أي إعداد مسبق . وكل هذه أشكال أولية . لكنها ان أُعِدَّت فإنها ستحدث في شكل النوع الثاني وليس الأول .

وفي هذا الخصوص يمكننا أن نثير مسألة شخصية المانح . يقدم النوع الثاني غالبًا مانحين أصدقاء (باستثناء اولئك الذين يتنازلون عن وسيط سحري دون رغبة أو بعد قتال) . بينما يعرض النوع الأول مانحين غير أصدقاء (أو على الأقل مخدوعين) . فهؤلاء ليسوا مانحين بمعنى الكلمة ولكنهم شخصيات غير راغبة في أن تزود البطل بشيء . وضمن أشكال كل نوع فإن كافة التشكيلات ممكنة ومنطقية سواء كانت موجودة

أو غير موجودة . فمثلا ، إما أن يكون المانح كثير المطالب شاكرًا للجميل قادرًا على العطاء أو البوح بسر أو البيع أو تحضير وسيط أو أنه قد يسمح للبطل أن يحصل على وسيط . وفي المقابل ، يمكن أن يسرق أو يؤخذ بالقوة وسيط في ملكية مانح مخدوع .

وتعتبر التشكيلات الخارجة عن هذه الأنواع غير منطقية . وعليه ليس منطقيًا ، مثلا ، أن يسرق البطل مهرًا من ساحرة بعد قيامه لأجلها بمهمة صعبة . وهذا لايعني أن مثل هذه التشكيلات غير موجودة في الحكاية . هي فعلا موجودة لكن في هذه الحالات يكون القاص مضطرًا لإعطاء دافع إضافي لأبطاله . وهنا نموذج آخر لارتباط غير منطقي له دافع واضح : يقاتل إيفان عجوزًا وأثناء الصراع يسمح العجوز لإيفان عن غير قصد بشرب شراب يمنح القوة . ويُفهم هذا الفعل حينما يقارن هذا الحدث مع تلك الحكايات حيث يعطى المشروب من قبل مانح صديق شاكر للجميل . ونرى بذلك أن غياب الصلة المنطقية ليس عائقًا للقاص .

وإذا ما كان على المرء أن يتبع مدخلا تجريبيًا صرفًا فان عليه أن يخرج بتبادلية كل الأشكال المختلفة لعنصرى D و F في علاقتهما ببعضهما البعض .

وفيما يلي مجموعة من الأمثلة المحددة لذلك : ـ

النوع الثاني : (D^1 E^1 F^1) تجبر الساحرة البطل على أخذ قطيع من المهور إلى المرعى . يتبع ذلك مهمة ثانية ويتم البطل المهمة ويحصل على حصان (١٦٠) .

D^2 E^2 F^2 يستجوب عجوز البطل ويجيب البطل بصلافة ولايستلم شيئا ويعود بعدها ويجيب بأدب ويحصل على حصان (١٥٥) .

$D^3 E^3 F^v$ يطلب أب يحتضر من أبنائه أن يقضوا ثلاث ليال بجوار قبره . وينفذ الإبن الأصغر رغبته ويحصل على حصان (١٨٠) .

$D^3 E^3 F^{vi}$ يطلب ثور صغير من أبناء القيصر أن يذبحوه ويحرقوه ويزرعوا رماده في ثلاثة أحواض ويقوم البطل بكل هذه الأشياء . تنبت في الحوض الأول شجرة تفاح وفي الثانى كلب وفي الثالث حصان (٢٠١)

$D^1 E^1 F^5$ يجد الأخوة صخرة «الا يمكن زحزحتها من مكانها ؟» (محاولة دون مختبر) . لايتمكن الابن الأكبر من تحريكها . ويحركها الابن الأصغر ويظهر تحتها سرداب يجد فيه إيقان ثلاثة خيول (١٣٧) .

ويمكن أن يستمر هذا إلى ما **لا نهاية** . ومن المهم أن نلاحظ فقط أن هدايا سحرية أخرى بجانب الخيول تقدم في حالات مشابهة . ولقد تم اختيار الأمثلة المقدمة هنا عن المهور بسبب التوضيح القاطع للقرابه المورفولوجية .

النوع الأول : **($D^6 E^{vi} F^8$)** يطلب ثلاثة متنازعين توزيع أشياء سحرية . ويطلب البطل منهم أن يتعقب كل منهم الآخر وفي هذه الأثناء يستولى على الأشياء (طاقية ، سجادة ، أحذية) .

$D^8 E^8 F^8$ يسقط أبطال في أيدي ساحرة وفي المساء تخطط الساحرة لقتلهم بفصل رؤوسهم ولكنهم يضعون بناتها في أماكنهم ويهربون . ويهرب الأخ الأصغر بمنديل سحري (١٠٥) .

يخدم شمات ـ رازوم *Smat - Razom* ، وهو شبح خفي ، البطل . يقدم ثلاثة تجار صندوقًا صغيرا (حديقة) وفأسا (قارب) وقرنا (جيش) مقايضة للشبح . يوافق البطل على

المقايضة لكنه فيما بعد يطلب من مساعده شمات ـ رازوم الرجوع اليه .

ونلاحظ أن تبادل جوانب معينة لأخرى ضمن حدود كل نوع يجرى على مستوى واسع . وسؤال آخر عما إذا كانت أدوات تحول معينة مرتبطة **بأشكال** تحول معينة (بمعنى ، الا يُعطى حصان دائما ، بينما يُستولى دائما على سجادة طائرة ... الخ) ؟

ورغم أن فحصنا يختص بالوظائف كما هى فقط ، يمكننا أن نشير (دون أدلة) إلى عدم وجود معايير كهذه . فالحصان يتم القبض عليه عادة ، كما هي الحال في الحكاية رقم (١٥٩) . وفي المقابل يُعطى منديل سحرى يستطيع التخلص من مطارده ويُلقى عليه القبض عادة ، يُعطى كهدية للبطل في الحكاية رقم (١٥٩) وقصص أخرى . ويمكن ان تُجهز باخرة طائرة أو يُشار اليها أو تُعطي كهدية ... الخ .

دعنا نَعُدْ مرة أخرى لتعداد وظائف الشخصيات الدراماتيكية . فاستخدام الوسيط السحرى يتبع استلام البطل له ؛ وإذا كان الوسيط المُسْتَلم مخلوقا حيا ، فإن مساعدته تستخدم مباشرة بأوامر من البطل . ويفقد بذلك البطل ظاهريا كل أهمية ، فهو نفسه لايفعل شيئا البتة ، بينما يقوم مساعده بكل شيء . ولكن مع ذلك فان للبطل أهمية مورفولوجية عظيمة . فنواياه تخلق العمود الفقرى للحكاية . وتظهر هذه النوايا في صيغة أوامر مختلفة يعطيها البطل لمساعديه . وفي هذه المرحلة يمكن أن نقدم تعريفًا دقيقًا للبطل أكثر مما كان ممكنا من قبل . فبطل الحكاية الخرافية هو تلك الشخصية التى إما تعاني مباشرة من فعل الشرير (الذي يشعر

بنوع ما من الفقد) أو توافق على أنهاء سوء الطالع أو نقص ما لشخص آخر . وفي أثناء الحدث فإن البطل هو الذي يحصل على وسيط سحري (أو مساعد سحري) ويستخدمه أو يُخْدم به .

XV يُحَوَّل البطل أو يُوصل أو يقاد إلى مكان الشيء الذي يبحث عنه (التعريف : **التحول المكاني بين مملكتين ، التوجيه . الرمز** : G) .

غالبًا ما يكون موضوع البحث واقعًا في مملكة « أخرى » أو « مختلفة » ويمكن أن تقع تلك المملكة في مكان بعيد أفقيًا أو في مكان عال جدًا أو منخفض جدًا . ويحتمل أن تكون وسائل التوحيد واحدة في جميع الحالات ، لكن هناك أشكالاً محددة للارتفاع أو الانخفاض الكبير .

١ ـ **يطير البطل في الهواء** (G^1) : على مهر (١٧١) ، على طائر (٢١٩) ؛ في هيئة طائر (١٦٢) : على متن باخرة طائرة (١٣٨) ؛ على سجادة طائرة (١٩٢) ؛ على ظهر عملاق أو شبح (٢١٢) ؛ في عربة شيطان (١٥٤) ؛ الخ .

وأحيانًا يكون الطيران على طائر ومصحوبًا ببعض التفاصيل : فمن الضروري إطعام الطائر أثناء الرحلة ولهذا يحضر البطل معه ثورًا ، الخ .

٢ ـ **يسافر البطل على الأرض أو على الماء** (G^2) : على ظهر حصان أو ذئب (١٦٨) ؛ على متن باخرة (٢٤٧) ؛ يحمل شخص فاقد اليدين رَجُلاً آخر فاقد الساقين (١٩٨) ؛ يسبح قط على ظهر كلب في نهر (١٩٠) .

٣ ـ **يقاد البطل (G^3)** : توضح كرةُ خيطٍ الطريقَ (٢٣٤) : يقود ثعلبٌ البطل إلى الأميرة (١٦٣) .

٤ ـ **يوضح للبطل الطريق (G^4)** : يدل قنفذٌ أخَ مخطوفٍ على الطريق (١١٣) .

٥ ـ **يستخدم البطل وسائل اتصال كتابية (G^5)** : يتسلق سلمًا (١٥٦) ؛ يجد سردابا ويستخدمه (١٤١) ؛ يمشى على ظهر رمح عظيم كأنه يعبر قنطرة (١٥٦) ؛ ينزل معتمدا على سيور جلدية .. الخ .

٦ ـ **يتبع البطل آثارًا دموية (G^6)** : يهزم البطل ساكن كوخ في الغابة . يهرب ساكن الكوخ من البطل ليختفي خلف حجر . وبتعقب آثاره يجد إيڤان المدخل للمملكة .

يستنفد ماسبق أشكال تحول البطل . وينبغي أن نلاحظ أن «الاستلام» كوظيفة في ذاتها تكون أحيانًا غائبة : والبطل يسير ببساطة إلى المكان (بمعنى أن الوظيفة G استمرار طبيعي للوظيفة ↑) وفي مثل هذه الحالة فان الوظيفة G لاتُسْتفرد .

XVI يتقابل البطل والشرير في معركة مواجهة (التعـريف : **الصراع ، الرمز : H**) .

تحتاج هذه الصيغة إلى تمييزها عن الصراع (القتال) مع مائح عدائي . ويمكن التمييز بين هاتين الصيغتين بنتائجهما . فإذا حصل البطل على وسيط ، من أجل بحث إضافي ، كنتيجة مواجهة غير ودية يكون هذا عنصر D . وإذا تحصل البطل من

خلال انتصار على الشيء الذي يطلبه ، نحصل بذلك على حالة H .

١ ـ يتقاتلان في ميدان مفتوح (H^1) : هنا ، وقبل كل شيء ، ينتمي إلى هذا الشكل ، القتال مع تنين ومع شودو ـ يودو *Cudo - Judo* ، الخ (١٢٥) ، وكذلك المعارك ضد جيش عدو أو فارس ، الخ (٢١٢) .

٢ ـ يدخلان في منافسة (H^2) : لايتم القتال نفسه في بعض الأحيان في الحكايات الهزلية . فبعد التنابذ (شبيه بالتنابذ الذي يتم قبل قتال حقيقي) ينازل البطل الشخصية الشريرة في منافسة . ويكسب البطل ببراعته : يجبر غجرى تنيناً على الهروب وذلك بسَحق قطعة جبن كما لو كانت حجرا . وبادعاء أن ضربة على خلف الرأس كأنها مجرد صفير .. الخ (١٤٩) .

٣ ـ يلعبان الورق (H^3) : يلعب البطل وتنين (شيطان) الورق (١٥٣ ، ١٩٢) .

٤ ـ وتقدم الحكاية رقم (٩٣) شكلاً خاصاً : تقترح أنثى تنين مايلي على البطل : «دع الأمير إيفان يصعد على الميزان معي ، وسنرى من سيكون أكثر وزنا ؟» (H^4) .

XVII يوسم البطل (التعريف : **الوسم** ، الرمز : **J**) .

١ ـ يوسم البطل بوسم على الجسم (J^1) : يجرح البطل أثناء المصادمة ، توقظه الأميرة قبل القتال بعمل جرح صغير على خده

بسكين (١٢٥) . تَسِمُ أميرة البطل على جبهته بخاتم جارح (١٩٥) ؛ تقبله تاركة إشارة نجم محترق على جبهته .

٢ ـ يستلم البطل خاتمًا أو فوطة (J^2) : ولدينا تشكيلة من شكلين إذا ما جرح البطل في معركة وربط الجرح بمنديل أميرة أو ملك .

XVIII : يُهزم الشرير (التعريف : **النصر** ، الرمز : (I) .

١ ـ يُضرب الشرير في معركة مفتوحة (I^1) .

٢ ـ يُهزم في منافسة (I^2) .

٣ ـ يخسر في لعبة ورق (I^3) .

٤ ـ يخسر في لعبة وزن (I^4) .

٥ ـ يقتل دون قتال أوَّلي (I^5) : يُقتل تنين أثناء نومه (١٤١) . يختبيء زميولان *Zmiulan* في تجويف شجرة ، ويقتل (١٦٤) .

٦ ـ يُنفى مباشرة (I^6) : تضع أميرة بها مس من شيطان صورة مقدسة حول رقبتها : «وبذلك تطير القوة السحرية بعيدا في نفثة دخان (١١٥)» .

وكذلك نقابل البطولة فى صورة سلبية . فإذا ماذهب بطلان أو ثلاثة إلى معركة ، فان أحدهم (القائد) يختبىء بينما ينتصر الآخر (الرمز : I[1]) .

XIX : ينتهي سوء الطالع المبدئي (الرمز : K) وتشكل هذه الوظيفة مع الشر (A) زوجا . وتبلغ القصة قمتها عند هذه الوظيفة .

١ ـ يتم القبض على موضوع البحث باستخدام القوة أو البراعة (K[1])

وهنا يستخدم البطل أحيانا نفس الوسائل التى يستخدمها الشرير للاستيلاء المبدئي . ويتحول مهر إيفان إلى شحاذ يبحث عن صدقات . وتتصدق عليه الأميرة . ويهرب إيفان من الغابة فيقبضون عليها ويحملونها بعيدًا . (١٨٥) .

١ أ ـ يتم الأسر أحيانًا عن طريق شخصين ، أحدهما يأمر الآخر أن يقوم بمهمة القبض (K[1]) . يطأ حصانٌ سمكةً تشبه جراد البحر ويأمر بإحضار ملابس له . وتقبض قطة فأرا وتأمره أن يحضر خاتما صغيرا (١٩٠) .

٢ ـ يتم الحصول على الشيء الذي يبحث عنه عن طريق عدة أشخاص مرة واحدة ، وذلك عن طريق تبادل سريع لأفعالهم (K[2]) .

يثار توزيع الأفعال بسلسلة من الفشل المتواصل أو

محاولات الأشخاص المختطفين للهروب . يحصل السبعة على أميرة : يختطفها لص لكنها تهرب طائرة في شكل بجعة . يصيدها ضارب السهم بقوسه . ويستعيدها آخر في شكل كلب ، من الماء .. إلخ (١٤٥) . يتم الحصول على البيضة المحتوية على موت كوشى *Koscej* . ويهرب أرنب جريًا وبطة طيرانًا وسمكة عومًا بالبيضة ويحصل عليها ثعلب وغذاف وسمكة (١٥٦) .

٣ ـ يتم الحصول على الشيء المبحوث عنه بمساعدة الاغراء (K^3) .

تقترب هذه الوظيفة في طبيعتها في كثير من الحالات من طبيعة الوظيفة (K^1) . يستدرج البطل الأميرة على ظهر باخرة بأشياء ذهبية ويذهب بها بعيدًا (٢٤٢) . ويمكن أن تُكوِّن طبقة فرعية خاصة من الإغراء في شكل اقتراح للمقايضة . تطرز فتاة عمياء تاجا رائعًا وترسله إلى خادمتها الشريرة . وتعيد الأخيرة في مقابل التاج عيون الفتاة ويتم استعادة العيون بهذه الطريقة .

٤ ـ يتم الحصول على الشيء المطلوب كنتيجة مباشرة لأفعال سابقة (K^4) .

فإذا قتل إيڤان تنينا ، مثلا ، وتزوج فيما بعد الأميرة التى أطلق سراحها ، فإن «الحصول» هنا ليس عملا خاصا بل وظيفة أي مرحلة في تطور عقدة الحكاية . فالأميرة لم يقبض عليها ولم تختف وإنما تم «الحصول عليها» نتيجة معركة والحصول عليها

في هذه الحالات عنصر منطقي ويمكن أن يتم نتيجة لأفعال أخرى بدلا من المعارك . وبذلك يستطيع إيڤان أن يجد أميرة نتيجة رحلةٍ مُوَجَّهة .

٥ ـ يتم الحصول فى الحال على الشيء المبحوث عنه عن طريق استخدام وسيط سحرى (K^5) .

يُسَلِّم شابان (يظهران من كتاب سِّحرى) ظبيًا ذا قرون ذهبية له سرعة إعصار .

٦ ـ استخدام وسيط سحرى للتغلب على الفقر (K^6) .

تبيض بطة سحرية بيضا من ذهب (١٩٥) وينتمى غطاء المائدة السحري الذي يفرش نفسه ، والحصان الذي يبعثر الذهب إلى هذا الشكل (١٨٦) . وهنالك شكل آخر لغطاء طاولة الطعام تظهر في شكل رمح : «بأمر الرمح ومباركة الرب د ع المائدة تُشْرع والطعام جاهزًا» (١٦٧) .

٧ ـ يتم القبض على الشيء المبحوث عنه (K^7) .

وهذا الشكل شكل نموذجي في الأزمات الزراعية . يقبض البطل على مهر يسرق التبن (١٠٥) ويقبض على الكركى الذي يسرق حبات البسلة (١٨٧) .

٨ ـ إبطال مفعول اللعنة التي كانت على شخص ما (K^8) .

وهذا الشكل شكل نموذجي لـ A'' (التسحر) . ويتم إبطال

اللعنة إما بحرق جلد أو عن طريق طلسم : «كوني فتاة مرة أخرى»

٩ ـ ينجو شخص مذبوح (K^9) .

يُزال دبوس أوسن ميت من الرأس (٢١٠ ، ٢٠٢) . ينتفض البطل على أثر رشه بماء الموت والحياة .

٩ ـ أ ـ كما هي الحال في الأسر السلبي حيث يجبر حيوانا آخر للقيام بفعل ، هنا يقبض ذئب على أرنب ويفرض على أمه أن تحضر له ماء الموت وماء الحياة (١٦٨) وهذه الوسيلة للحياة المسبوقة بالحصول على الماء ، يمكن أن تعزل كطبقة فرعية خاصة (K^{ix}) .

١٠ ـ تحرير أسير (K^{10})

يحطم حصان أبواب زنزانة ويطلق سراح إيفان (١٨٥) . وليس لهذا الشكل من الناحية المورفولوجية أية صلة بتحرير شبح غابة ، مثلا ، لأنه في الحالة الأخيرة ينشأ أساس للعرفان ولإعطاء وسيط سحري . وهنا ينتهي سوء الطالع الأوّلي . وتقف الحكاية رقم ٢٥٩ دليلا على صورة خاصة للتحرر : فهنا يسحب ملك البحر دائما سجينه إلى الساحل عند منتصف الليل . ويتوسل البطل إلى الشمس أن تحرره . وتتأخر الشمس في مناسبتين وفي المناسبة الثالثة «ترسل الشمس أشعتها ولايستطيع ملك البحر أن يسحبه مرة أخرى إلى العبودية» .

ويتم أحيانا استلام الشيء المبحوث عنه بنفس صيغ استلام الوسيط السحري (أي تعطى كهدية ، يُشار لمكانها ، تشترى . الخ) ورمز هذه الحوادث : KF^1 ، تحويل مباشر ؛ KF^2 ، مؤشر ؛ إلخ ، كما في عاليه .

XX يعود البطل (التعريف : **العودة** ، الرمز : ↓) .

عادة ما تتم العودة بنفس أشكال الوصول . وعلى كل حال فليس هناك حاجة لربط وظيفة خاصة لتتبع العودة ، لأن العودة تعني التغلب على الحيز . ولكن هذا ليس صحيحا دائمًا في حالة المغادرة . فبعد المغادرة يُعطى وسيط (حصان ، صقر .. الخ) وبعدها يحدث الطيران أو أشكال أخرى من وسائل السفر ، بينما تحدث العودة للمكان في الحال وغالبا ماتكون بنفس أشكال الوصول . وأحيانا يكون للعودة طبيعة الهروب .

XXI : يُطَارد البطل (التعريف : **المطاردة** ، الرمز : *Pr*) .

١ ـ **يطير المطارد خلف البطل** (Pr^1) يتبع تنين إيفان (١٦٠) ؛ تطير ساحرة خلف طفل (١٠٥) ؛ تطير نعامة خلف بنت (١١٣) .

٢ ـ **يطلب المطارد الشخص المذنب** (**Pr^2**) وترتبط هذه الصورة كذلك في معظم الأحيان بالهروب الفعلي في الفضاء : يرسل والد تنين قاربا طائرا ومن القارب يصيحون «[نريد] المذنب المذنب !» (١٢٥) .

٣ - يطارد المطارد البطل ، محولا نفسه إلى حيوانات مختلفة .. الخ (Pr3) .

ترتبط هذه الصورة في مراحل مختلفة بالهروب : يتبع ساحر البطل في شكل ذئب ورمح وإنسان وديك (٢٤٩) .

٤ - يتحول المطارد (أزواج تنين ، الخ) إلى أشياء خفية مغرية وتضع نفسها في طريق البطل (Pr4) .

«سأجري أمامه وأجعل له النهار حارًا وسأحول نفسي إلى مرج أخضر وفي هذا المرج الأخضر سأحول نفسي إلى بئر وسيعوم في هذه البئر كأس ذو قاعدة فضية .. وهنا سيمُزَقُون مثل حبوب زهرة الخشخاش» (١٣٦) وتتحول أنثى التنين إلى حدائق ووسائد وآبار ، الخ .ولاتخبرنا الحكاية ، على أية حال ، عن كيفية تمكنها من سباق البطل .

٥ - يحاول المطارد أن يلتهم البطل (Pr5) .

تتحول أنثى تنين إلى فتاة ، تغرى البطل ثم تتغير إلى لبوة ترغب في التهام ايفان (١٥٥) . تفتح تنينُ أم فكيها من السماء إلى الارض (١٣٨) .

٦ - يحاول المطارد أن يقتل البطل (Pr6)

يحاول أن يسحق سنا ميتا في داخل رأسه (٢٠٢) .

٧ - يحاول أن يقرض شجرة يحتمي بها البطل (Pr7) .

XXII : إنقاذ البطل من المطاردة (التعريف : **الإنقاذ**،الرمز : Rs).

١ ـ يُحمل في الهواء (أحيانا يُنقذ بهروب خاطف كلمح البرق) (Rs^1) .

يطير البطل بعيدا على ظهر حصان (١٦٠) أو على ظهر إوزّة (١٠٨) .

٢ ـ يهرب البطل ، واضعا عراقيل في طريق مطارده (Rs^2) .

يرمي فرشاة ، مشطا ، فوطة وتتحول هذه إلى جبال وغابات وبحيرات . وكذلك يمزق ڤيرتوقور *Vertogor*(مُدَوِّر الجبل) وڤيرتدوب *Vertodub* (محوِّل البلوط) الجبال وأشجار البلوط ويضعانها في طريق أنثى التنين (٩٣) .

٣ ـ يتغير البطل ، بينما هو هارب ، إلى أشياء تجعله لايمكن التعرف عليه (Rs^3)

وتحول أميرة نفسها والأمير إلى بئر وقطرة ماء ، إلى كنيسة وقسيس (٢١٩) .

٤ ـ يخبيء البطل نفسه أثناء هروبه (Rs^4)

يخبيء نهر وشجرة تفاح ومدخنة فتاة (١١٣) .

٥ ـ يخبيء حدادون البطل (Rs^5) .

تطلب أنثى التنين الشخص المذنب . يختبيء إيڤان عند الحدادين .

ويقبضون هم على أنثى التنين من لسانها ويضربونها بمطارقهم (١٣٦) . وهناك حادثة في الحكاية رقم (١٥٣) ترتبط دون شك بهذه الصورة : يضع جندي الشياطين في حقيبة من القماش (جربنديه) فَيُحْملون إلى حداد ويُضربون بمطارق ثقيلة .

٦ ـ ينقذ البطل نفسه أثناء هروبه بأن يتحول سريعا إلى حيوانات وحجارة ، إلخ (Rs^6) .

يهرب البطل في شكل حصان ، باقة بيضاء ذات طيات متعددة ، خاتم ، بذرة ، صقر (٢٤٩) . ويعتبر التحول عنصرا ضروريًا لهذه الصيغة . ويمكن أن يُحذف الهروب أحيانا ويمكن أن تعتبر مثل هذه الصيغة طبقة فرعية خاصة . تُقتل فتاة وتنبت حديقة من بقاياها . تُقتلع حديقة فتتحول إلى حجر ، إلخ . (٢٢٧)

٧ ـ يتجنب البطل إغراءات أنثى تنين متحولة (Rs^7)

يجتث إيڤان الحديقة ، البئر .. الخ ، ويسيل الدم منها . (١٣٧)

٨ ـ لايسمح البطل لنفسه ان يُلْتَهم (Rs^8)

يجعل إيڤان حصانه يقفز فوق فَكَّيْ أنثى التنين . يتعرف على اللبوة كأنثى تنين ويقتلها (١٥٥) .

٩ ـ يُنقذ البطل من محاولة لقتله (Rs^9)

تستخرج الحيوانات السن الميت من رأسه في آخر لحظة .

١٠ ـ يقفز إلى شجرة أخرى (Rs^{10}) .

تنتهي كثير من الحكايات عند الإنقاذ من المطاردة . يصل البطل إلى وطنه وبعدها إذا حصل على فتاة ، يتزوجها ، الخ .

ومع ذلك فليس هكذا الحال دائما . فالحكاية يمكن أن يكون بها سوء طالع آخر يقابل البطل : فقد يظهر شرير مرة أخرى يستولى على كل ما حصل عليه إيڤان وربما يقتله . بعبارة أخرى ، يتكرر شر آخر ، أحياناً بنفس الأشكال كما هو في البداية وأحيانا في أشكال أخرى جديدة على الحكاية . وبهذا تبدأ حكاية جديدة . ولاتوجد أشكال محددة لشر متكرر (بمعنى أننا نحصل مرة أخرى على اختطاف وسحر وقتل .. الخ) ولكن هناك أشرارا معينين يرتبطون بسوء الطالع الجديد ، وهم أخوة إيڤان الكبار . فبعد عودته بقليل يسرقون جائزته بل وأحيانا يقتلونه . وإذا سمحوا له بالعيش ، عندها ـ وللحصول على بحث جديد ـ فمن الضروري مرة أخرى وضع عائق فراغي عظيم بين البطل والشيء المطلوب . ويتم ذلك برمى البطل في هاوية (حفرة ، مملكة تحت سطح الأرض ، وأحيانا في البحر) يبقى أحيانا داخلها لمدة ثلاثة أيام كاملة . بعدها يبدأ كل شيء من جديد : أي ، مقابلة عفوية مرة أخرى مع مانح ، إتمام محاكمة بنجاح أو تقديم خدمة .. إلخ ، حصول على وسيط سحري واستخدامه لإعادة البطل إلى وطنه ومملكته . ومن هذه اللحظة يصبح تطور الحكاية مختلفا عن بدايتها وسنعرض له فيما يلي .

وتدل هذه الظاهرة على حقيقة وهي أن العديد من الحكايات تتألف من سلسلتين من الوظائف يمكن تسميتها «بحركات»

(movements) . فيخلق فعل شر جديد «حركة» جديدة وبهذه الطريقة تترابط أحياناً سلسلة كاملة من الحكايات في حكاية واحدة . ومع ذلك لاتشكل عملية التطور التي سنصفها لاحقاً استمرارية الحكاية ، رغم أنها تخلق حركة جديدة . ومما يرتبط بذلك وجوب السؤال عن كيفية تمييز عدد الحكايات في كل نص .

$VIII_{bis.}$ يسرق أخوة إيڤان جائزته (ويرمونه في هاوية) .

لقد رمز للشر بـ A . فإذا اختطف الأخوة عروس إيڤان فإن رمز هذا الفعل سيكون A^1 . وإذا سرقوا الوسيط السحري يكون الرمز A^2 . والخطف المصحوب بقتل يرمز له بـ $A^1{}_{14}$ والأشكال المرتبطة برمى البطل . في هوة سوف يرمز لها بـ A^1 A^2 ، $A^2{}_{14}$ ، الخ .

$X\text{-}XI_{bis.}$: يبدأ البطل مرة أخرى في البحث عن شيء ما (C)

↑) انظر (X-XI) .

أحياناً يحذف هذا العنصر هنا . يتجول إيڤان ويبكى كما لو كان يفكر في العودة . ويغيب دائما العنصر B (الإرسال) في هذه الحالات حيث لايوجد سبب في إرسال إيڤان ، فهو الشخص الذي اختطفت منه العروس .

$XII_{bis.}$ يصبح البطل مرة أخرى موضوع الأفعال المؤدية إلى الحصول على وسيط سحرى (D) انظر (XII) .

XIIIbis.: يتفاعل البطل مرة أخرى مع أفعال الشخصية المانحة في المستقبل *(E)* (انظـــر *XIII*) .

XIVbiss. وضع وسيط سحري جديد تحت تصرف البطل *(F)* (انظـــر *XIV*) .

XVbis. يُحضر البطل أو يُسَفَّر إلى مكان الشيء المرغوب الحصول عليه *(G)* (انظـــر *XV*) . وفي هذه الحالة يصل إلى **الوطن** .

ومن هذه النقطة ، يتطور سرد الحكاية بصورة مختلفـة وتُعطى الحكاية وظائف جديدة .

XXIII : يصل البطل ، دون أن ينكشف أمره ، إلى الوطن أو الى بلد آخر (التعريف : **الوصول دون انكشاف الأمر** ، الرمز : ٥)

هنا يمكن التفريق بين طبقتين : (١) الوصول إلى **الوطن** ويبقى فيه البطل مع صاحب حرفة مـا (صائـغ ، خياط ، إسكافي ، الخ)

ويعمل كصبي مبتدىء ، (٢) يصل إلى بلاط ملك ويخدم اما كطاهٍ أو سائس للخيل . وفي نفس الوقت ، من الضروري أحيانا الاشارة إلى وصوله كذلك .

XXIV : يدَّعي بطل مزور ادعاءات لا أساس لها من الصحة (التعريف : **ادعاءات كاذبة** ، الرمز : *L*) .

إذا وصل البطل الوطن يقدم أخوانه الادعاءات الكاذبة . وإذا كان يخدم في مملكة أخرى يقدم الادعاءات قائد حربي ، حامل ماء ، أو غيرهما . يقدم الأخوان أنفسهم كحاصلين على الجائزة ويتقدم القائد على أنه المنتصر على التنين . ويمكن اعتبار هذين الشكلين كطبقتين خاصتين .

XXV : يتم اقتراح مهمة صعبة على البطل (التعريف : **مهمة صعبة** ، الرمز : *M*) .

وهذه الوظيفة واحدة من العناصر المفضلة في الحكاية . والمهام تُعين أيضا خارج الارتباطات التى وضعناها قبل قليل . لكن هذه الارتباطات ستعالج لاحقًا . دعنا الآن ننظر في مسألة المهام في حد ذاتها فهي مختلفة بحيث إن كل واحدة منها تحتاج إلى رمز منفرد . ومع ذلك ليست هنالك من حاجة في الوقت الحاضر للتفاصيل . ولأننا لن نجري توزيعًا دقيقًا ، سنقوم بتعداد كل الحالات الموجودة في المادة التي ندرسها وتصنيفها في مجموعات تقريبية :

محاكمة بطعام وشراب :

اكل عدد معين من الثيران أو حمولة عربة من الخبز أو شرب مقدار كبير من البيرة (١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٤) .

محاكمة بالنار :

الاستحمام في حمام من الحديد المصهور وهذه الصورة مرتبطة بالمحاكمة السابقة (١٣٧) (١٣٨) . وهنالك صورة أخرى تشمل الاستحمام في ماء مغلى ساخن (١٦٩) .

محاكمة بالإلغاز وماشابه ذلك :

تقديم لغز يصعب حله (٢٣٩) ؛ حكاية وتفسير حلم (٢٤١) ؛ تفسير معنى صراخ غراب عند شباك القيصر وطرده (٢٣٧) ؛ تخمين العلامات المميزة لبنت القيصر (٢٣٨) .

محاكمة من خلال الاختيار :

اختيار الشخص المطلوب من بين اثنتى عشرة فتاة (أو فتى) متشابهة (٢١٩ ، ٢٢٧ ، ٢٤٩) .

الاختباء و التفتيش :

أن يخبيء الشخص نفسه بحيث يصعب اكتشافه (٢٣٦) .

تقبيل الأميرة في نافذة : (١٨٠ ، ١٨٢) .

القفز من فوق البوابة : (١٠١) .

اختبار قوة وحذق وثبات :

تخنق أميرة إيفان في الليل أو تعصر يده (١٩٨ ، ١٣٦) ؛ تعطي للبطل مهمة التقاط رؤوس تنين محتجز (١٧١) ؛ ترويض حصان (١٩٨) ؛ أو جلب قطيع من الأحصنة المتوحشة (١٧٠) ؛ أو هزيمة فارسه (٢٠٢) ؛ أو منافس . (١٦٧) .

اختبار التحمل : أن يقضى سبع سنوات في مملكة الصفيح (٢٧٠) .

مهام تزويد وصناعة :
أن يقدم دواء (١٢٣) ؛ أن يحصل على فستان عرس ، خاتم ،حذاء (١٣٢ ، ١٣٩ ، ١٥٦) ؛ أن يسلم شعر ملك البحر (٢٤٠) ؛ أن يسلم قارب طائر (١٤٤) ؛ أن يسلم ماء الحياة (١٤٤) ؛ أن يزود فرقة جيش (١٤٤) ؛ أن يحصل على سبعة وسبعين مهرا (١٧٠) ؛ أن يبنى قصرا فى ليلة واحدة (١٩٠) ؛ أو قنطرة موصلة إليه (٢١٦) ؛ أن يحضر «قرينا للفرد غير المعروف الذي أملكه ليجعل منهما زوجين» (٢٤٠) .

مهام صناعة :
أن يخيط قمصانا جديدة (١٠٤ ، ٢٦٧) ان يخبز رغيفًا (٢٧٦) ؛ وكمهمة ثالثة في هذه الحالة يطلب القيصر أفضل راقص .

مهام أخـــــرى :
أن يلتقط ثمار التوت من غابة أو شجرة معينة (١٠٠ ، ١٠١) ؛ أن يعبر حفرة بزانة (١٣٧) ؛ أن يجد شخصًا ما «شمعته تضيء بنفسها» (١٩٥) .
وسنلخص التمييز بين هذه المهام والعناصر التي تشابهها لدرجة كبيرة في الفصل المتعلق بالتمثيل .

XXVI : تنتهي المهمة (التعريف : **الحـــل** ، الرمز : *N*)
توازي أشكال الحلول أشكال المهام بدقة فتنتهي بعض المهام

قبل أن تبدأ أو قبل الوقت المطلوب من قِبَل الشخص الذي خصص المهمة . وهكذا يجد البطل العلامات المميزة للأميرة قبل أن يُطلب منه ذلك . وسنرمز للحلول الأولية لهذا النوع بالرمز : (N°) .

XXVII : يتم التعرف على البطل (التعريف : التَعَرُّف ، الرمز : Q)

يتم التعرف عليه بعلامة أو وسم (مثل جرح أو علامة على شكل نجمة) أو بشيء يعطى له (خاتم ، فوطة .. الخ) . ويخدم التعرف في هذه الحالة وظيفة موازية لعملية الوسم أو العلامة . ويعرف البطل أيضًا بإنجازه المهام الصعبة ويسبق هذا دائما قدوم غير معروف .

وأخيرًا يمكن أن يعرف البطل مباشرة بعد فترة طويلة من الفراق . وفي الحالة الأخيرة ، يمكن أن يعرف الوالدان والأطفال والأخوة والأخوات بعضهم البعض ، الخ .

XXVIII : يُكشف أمر البطل المزيف أو الشرير . (التعريف : كشف الادعاء ، الرمز : EX) .

ترتبط هذه الوظيفة ، في معظم الحالات ، بالتي سبقتها . وأحيانًا تكون نتيجة مهمة لم تكتمل (فالبطل المزيف لا يستطيع أن يرفع رؤوس تنين) . وغالبًا ماتقدم هذه الوظيفة في شكل قصة («هنا حكت الأميرة كل شيء كما كان») وأحيانًا تحكى كل الأحداث من البداية في شكل حكاية . ويكون الشرير من بين

نفسه من خلال تعابير الاعتراض التى يبديها (١٩٧) . وأحيانًا تُغَنى أغنية تقص ما حدث وتكشف الشرير (٢٤٤) . وتحدث أنواع أخرى من الكشف أيضًا (٢٥٨) .

XXIX : ظهور البطل في شكل جديد . (التعريف : **الظهور الجديد** ، الرمز : T) .

١ - يتم ظهور جديد عن طريق العمل السحرى لمساعد (T^1) .

يمر البطل خلال أذني حصان (أو بقرة) ويحصل على شكل جديد أنيق .

٢ - يبني البطل قصرا منيفًا (T^2) .

يسكن البطل نفسه في القصر كالأمير . تستيقظ فجأة حسناء أثناء الليل في قصر جميل (١٢٧) . ورغم أن البطل أحيانا لايتحول في هذه الحالات فإنه يتغير في شكله الخارجي .

٣ - يلبس البطل ملابس جديدة (T^3) .

تلبس فتاة ملابس (سحرية ؟) ومجوهرات وفجأة تحظى بجمال وهاج يعجب به الجميع (٢٣٤) .

٤ - صيغ منطقية وهزلية (T^4) .

ويمكن تفسير هذه الأشكال جزئيا بما سبقها (كتحويلات لها) ويجب أن تدرس وتشرح جزئيًا بارتباطها مع دراسة الحكاية

النادرة حيث كانت بدايتها . ولاتتم في هذه الحالات تغيرات مظهر فعلية ولكن يتم ظهور جديد بالخداع . فمثلا «يقود الثعلب كوزينكا *Kuzinka* إلى ملك ليقول له إن كوزينكا وقع في جدول ويطلب ملابس . ويعطي الثعلب ملابس ملكية ، ويظهر بها كوزينكا ويؤخذ على أنه ابن القيصر . ويمكن أن تصاغ كل الحالات الشبيهة كما يلي : يؤخذ الدليل غير الصحيح على الثروة والجمال على أنه دليل صحيح .

XXX : يعاقب الشرير (التعريف : **العقاب** ، الرمز : *U*)

يقتل الشرير بالرصاص أو ينفى أو يربط إلى ذيل حصان أو ينتحر . وفي مقابل ذلك يكون عندنا عفوٌ مبنيٌ على شهامة (*U* ـ سلبي) وعادة مايجازى فقط الشرير أو البطل المزيف في الحركة الثانية بينما الشرير الأول يعذب فقط في تلك الحالات التي تكون فيها المعركة والمطاردة غائبتين عن القصة . وماعدا ذلك فإنه يقتل في معركة أو يموت خلال المطاردة (تنفجر الساحرة في محاولتها لشرب البحر) .

XXXI : يتزوج البطل ويعتلي العرش (التعريف **زفاف** ، الرمز : *W*) .

١ ـ يمنح البطل عروسًا ومملكة في الحال أو يتسلم نصف المملكة أولا وكل المملكة عند وفاة الوالدين (*W*:) .

٢ ـ وأحيانًا يتزوج البطل دون أن يعتلي العرش لأن عروسه ليست أميرة (*W*) .

٣ ـ وأحيانا على العكس لايذكر سوى اعتلاء العرش (W_0) .

٤ ـ إذا تدخل فعل شر جديد في الحكاية قبل الزفـــاف ، فإن الحركة الأولى تنتهي بخطوبة أو وعد بالزواج (W^1) .

٥ ـ على عكس الحالة السابقة ، يفقد بطل متزوج زوجه ، ويستعاد الزواج كنتيجة للطلب (يرمز للزواج المستعاد بـ W^2) .

٦ ـ وأحيانًا يتسلم البطل هدية مالية أو تعويضًا بدلا عن الزواج بالأميرة (W^0) .

وهنا تختم الحكاية أو تصل إلى النهاية . وينبغي أن نقول هنا بوجود عدة أفعال لأبطال الحكاية في حالات فردية لاتطابق الوظائف المذكورة عاليه ولا تُعَرَّف بها . ومثل هذه الحالات نادرة . وهي إما أن تكون أشكالا لايمكن فهمها بدون مادة مقارنة أو أنها أشكالا متحولة من حكايات من طبقة مختلفة (نوادر *Anecdotes* أشكال *Legens* .. الخ) وتُعَرَّف مثل هذه على أنها عناصر مهمة ونرمز لها بالرمز X) .

ماهي النتائج التي يمكن أن نصل اليها من الملاحظات السابقة ؟ أولا ، وقبل كل شيء ، نقول بنتائج قليلة عامة . نلاحظ أن عدد الوظائف الفعلية محدود جدا . فهنالك واحدة وثلاثون وظيفة فقط يمكن ملاحظتها . وتتطور أحـداث كل الحكايات التي في مادتنا داخل حدود هذه الوظائف . ويمكن قول الشيء ذاته بالنسبة لأحداث عدد كبير من حكايات الشعوب الأخرى . إضافة إلى ذلك ، إذا قرأنا كل الوظائف الواحدة تلو الأخرى نلاحظ أن كل وظيفة تؤدي إلى التى تليها بالضرورة المنطقية والفنية . وكذلك نرى أنه لاتوجد وظيفـة تستبعد

الأخرى وأنها تقوم كلها على محور واحد وليس ، كما قيل ، على عدة محاور .

سنعطي الآن نتائج فردية عديدة لكنها بالغة الأهمية . فنلاحظ أن عددًا كبيرًا من الوظائف منظمة في أزواج (المنع - المخالفة ، الاستكشـاف - التسليم ، الصراع - الانتصار ، المطاردة - التسليم ... الخ) ويمكن أن ترتب الوظائف الأخرى في مجموعات ، فمثلا ، يتكون تعقيد الحكاية من وظيفة الشر والإرسال وقرار رد الفعل ومغادرة الوطن (*A B C ↑*) .

وتُشكل العناصر (*D E F*) كُلًا أيضًا . وبجانب ذلك هناك وظائف فردية على غرار هذه التشكيلات (الغياب ، العقاب ، الزواج ، الخ) .

وهذه مجرد ملاحظة حول هذه النتائج الخاصة في هذه المرحلة وستبرهن ملاحظة إمكانية ترتيب الوظائف في أزواج على فائدتها لاحقًا وكذلك النتائج العامة التى توصلنا إليها هنا .

لابد أن نفحص في هذه المرحلة نصوصًا فردية للحكايات عن قرب . ويمكن أن نجيب على السؤال حول كيفية تطبيق هذا المخطط على النصوص وعما تشكله الحكايات الفردية بالنسبة للمخطط عن طـريق تحليل النصـوص فقط . لكن السؤال المعكوس «ماذا يمثل المخطط **بالنسبة للحكايات** ؟» فيمكن ان يجاب عليه الآن . فالمخطط **وحدة قياسية** للحكايات الفردية نقيسها به لنُعَرِّفها مثلما نقيس قماشًا بالياردة لنقرر طوله . إن تطبيق المخطط على حكايات مختلفة يمكن أيضًا ان يُعَرِّف علامات الحكايات ببعضها البعض . ونحن نتنبأ بأن مشكلة قرابة الحكايات ومشكلة المواضيع (*Themes*) واختلافـاتها يمكن أن تجد حلا جديدًا بفضل هذا المخطط .

الفصل الرابع

تمثيلات حالات المعنى المورفولوجي المزدوج لوظيفة واحدة

لقد أوضحنا من قبل أن الوظائف يجب أن تُعَرَّف بصورة مستقلة عن الشخصيات التي من المفترض أن تنفذها . وإذا ما اتبعنا تعداد الوظائف نصبح مقتنعين أن الشخصيات يجب أيضًا أن تعَرَّف بصورة مستقلة عن الكيفية والصورة التي تنفذ بها الوظائف . وهذا يُعَقِّد أحيانًا تعريف الحالات الفردية ذلك لأن وظائف مختلفة يمكن أن تحقق بنفس الطريقة بالضبط . ويظهر أننا نواجه هنا تأثير أشكال معينة على بعضها البعض . ويمكن أن تسمى هذه الظاهرة بتمثل وسائل تحقيق الوظائف .

لايمكن أن توضح هذه الظاهرة المعقدة بصورة جلية هنا ويمكن أن تفحص بصفتها ضرورية لما سيأتي من تحليل فقط .

دعنا نفحص حالة كنموذج (١٦٠) : يسأل إيڤان ساحرة عن حصان . وتقترح عليه أن يختار الأفضل من قطيع متشابه من المهور . فيختار البطل الحصان الأفضل ويأخذه . يعتبر الفعل في منزل الساحرة اختبارًا للبطل من الشخصية المانحة ، يتبعه استلام الوسيط السحري . لكن في حكاية أخرى (٢١٩) نرى أن البطل يرغب الزواج من بنت جني الماء فيطلب الجني من البطل أن يختار عروسه من بين اثنتى عشرة غادة متشابهات . فهل يمكن أن تُعَرَّف هذه الحالة أيضا على أنها اختبار من الشخصية المانحة ؟

من الواضح أنه رغم الخاصية الشبيهة للأفعال ، فإننا نواجه عنصرًا مختلفا كليا ـ مهمة صعبة مرتبطة بالاختبار . لقد حدث تَمَثُّل شكل لشكل آخر . ودون أن نشغل أنفسنا بمسألة أولوية هذا المعنى أو ذاك يجب أن نجد المعيار الذي سيسمح لنا في كافة الحالات أن نفرق بين العناصر دونما اعتبار للأفعال المتشابهة .

وفي تلك الحالات فمن الممكن دائما أن نكون محكومين بمبدأ تعريف الوظيفة **حسب** نتائجها . فإذا كان استلام الوسيط السحرى يتبعه حل المهمة ، فهذه حالة اختبار الشخصية المانحة للبطل (D^1) . وإذا كان استلام العروس يتبعه زواج ، يكون لدينا إذن مثال على مهمة صعبة (*M*) .

ويمكن أن نفرق بين المهمة الصعبة والارسال ذي الطبيعة المعقدة بنفس الطريقة . فإرسال شخص للبحث عن ظبي ذي قرون ذهبية يمكن أن يسمى «مهمة صعبة» . لكن مورفولوجياً يعتبر مثل هذا الإرسال عنصرًا مختلفًا عن مهمة تعدها أميرة أو ساحرة . وإذا كان الإرسال يؤدي إلى مغادرة أو بحث مطول ($C\uparrow$) أو مقابلة الشخصية المانحة .. إلخ نكون قد حصلنا على عنصر تعقيد (*a , B* فقدان ، إرسال) . وإذا ما تم حل المهمة حالا وأدى مباشرة للزواج ، فإننا نكون قد حصلنا على *M - N* (مهمة صعبة وحلها) .

إذا تبع الزواج تحقيق المهمة ، فإن هذا يعني أن العروس قد كُسبت أو حصل عليها عن طريق تحقيق المهمة . وبهذه الطريقة تكون نتيجة المهمة (ويعرف العنصر على أساس نتائجه) هو

الحصول على الشخص المبحوث عنه أو الشيء (لكن ليس الحصول على الوسيط السحري) . والمهمات الصعبة يمكن أن تَصْدُق عليها بالاختبار أو دونه . والحالة الأخيرة نادرًا جدًا ماتحدث (حدثت مرتين في مادتنا ، حكاية ٢٤٩ ، ٢٣٩) . يتبع الحصول على الشخص المرغوب فيه حل المهمة . وعليه فإننا نصل إلى الملخص التالي : كل المهام التي تؤدي إلى بحث يجب أن تعتبر على أساس B ، وكل المهام التي تؤدي إلى استلام الوسيط السحري يجب أن تعتبر على أساس D . كل المهام الأخرى تعتبر نوعين من M : مهام مرتبطة باختبار عروسين لبعضهما البعض والزواج ، ومهام لاترتبط بذلك ..

دعنا ننظر لحالات أكثر بساطة للتمثلات . فالمهام الصعبة هي المورد الأكثر غنى للأنواع المختلفة من التمثل . تطلب أميرة أحيانًا بناء قصر سحري يبنيه البطل في الحال بمساعدة وسيط سحري . ولكن بناء قصر سحري يمكن أيضًا أن يفهم في سياق معنى مختلف كليا . فبعد كل مأثره ، يبنى البطل قصرًا في طرفة عين ويظهر كأمير . وهذا نوع خاص من التحول ـ وهو التأليه ـ وليس حلا لمهمة صعبة . فقد تمثل شكل بآخر بينما يجب أن يبقى هنا السؤال عن أولية الشكل في كلا المعنيين مفتوحاً .

وأخيرًا ، يمكن أن تمثل المهام أيضًا بمقابلة تنين . فمقابلة تنين يختطف أميرة أو يعيث في مملكة فسادًا والمهام التي تطلبها أميرة تعتبر عناصر مختلفة كلية . ولكن في حكاية معينة تطلب الأميرة أن يهزم البطل التنين إذا ما أراد أن يتزوجها . فهل يمكن اعتبار مثل هذه الحالة M (مهمة صعبة) أو H (صراع) ؟

لتنتهي هذه الحالة إلى مهمة لأنها متبوعة بزواج ولأن الصراع مُعَرَّف أعلاه على أنه صراع مع **شرير** ، والتنين في هذه الحالة ليس شريرًا ، لكنه مقدم بصورة مؤقتة وليس له البتة أي تدخل في مجرى الأحداث ، ويمكن أن يستبدل بمخلوق آخر يُذبح أو يستأنس (قارن مهمتي استئناس حصان ، هزيمة خصم) .

والعناصر الأخرى التي غالبًا ماتتمثل بعضها البعض ، هي فعل الشر الأوّلي ومطاردة الشرير . فتبدأ حكاية ٩٣ بأخت إيفان (ساحرة ، تسمى أيضًا أنثى تنين) وهي تجتهد لالتهام أخيها . ويهرب الأخ من المنزل . ومن هذه النقطة تتطور الأحداث . تتحول هنا أخت التنين (وهي شخصية مطاردة بصورة عامة) إلى أخت البطل . وتتحول عملية المطاردة إلى بداية الحكاية وتستخدم A (الشر) وبالذات A^{xvii} . وإذا ما قارنا كيفية فعل أنثى التنين أثناء المطاردة بكيفية فعل زوج الأب في بداية حكاية ما ، فإننا سنحصل على تشابه يسلط بعض الضوء على بدايات الحكاية التي تعذب فيها زوج أب ابنة زوجها من امرأة أخرى . إن مثل هذه المقارنة تصبح مهمة بوجه خاص إذا أضفنا إليها دراسة الصفات التي تتميز بها هذه الشخصيات . وبتقديم مادة أكثر يمكننا أن نظهر أن زوج الأب قد تحولت إلى أنثى التنين في بداية الحكاية وأن لها بعض سمات ساحرة وبعض السمات العادية . ويمكن أحيانًا إجراء مقارنة مباشرة بين الظلم والمطاردة . فحالة أنثى تنين تحول نفسها إلى شجرة تفاح تقف على قارعة طريق يسافر فيه البطل وتجذبه بسحر فاكهتها

القاتلة ، يمكن أن تقارن في الحال بعرض زوج الأب لتفاح مسموم يُرسل لابنة زوجها . ويمكن أن نقارن تحول أنثى تنين إلى شحاذة بتحول ساحرة (ارسلتها زوج الأب) إلى سيدة سوق ، الخ .

وهنالك ظاهرة أخرى تشبه التمثل وهي المعنى المورفولوجي المزدوج لوظيفة واحدة . وأبسط مثال على هذا النوع موجود في الحكاية رقم ٢٦٥ . يخرج أمير في رحلة ويمنع زوجه من مغادرة المنزل . وتظهر هنا «عجوز صغيرة الحجم يبدو عليها الطيب والبساطة وتسألها : لماذا أنت ضجرة ؟ لو أحببت أن تنظري إلى عالم الله ! لو تمشين في الحديقة فقط !» إلخ (استدراج شرير ، η^1) . تخرج الأميرة إلى الحديقة وبذلك تكون قد استجابت لاستدراج الشريرة ولم تطع في نفس الوقت أمر زوجها (S^1) . وبذلك يكون لخروج الأميرة من المنزل معنى مورفولوجي مزدوج . وهناك مثال آخر أكثر تعقيدًا في الحكاية رقم ١٨٠ ، وفي حكايات أخرى : فهنا نجد مهمة صعبة (تقبيل الأميرة : وهي ممتطية حصانا يجرى بأقصى سرعة له) تتحول إلى بداية الحكاية ، وتتسبب في مغادرة البطل (بمعنى أنها تقع في طبقة اللحظة المتصلة ، B) . وما يميز هذه المهمة ، عندما تكون في صورة دعوة ، أنها شبيهة بما نطق به والد الأميرة المخطوفة (انظر مثلا : «من سيُقَبِّل ابنتى الأميرة ميلوليكا *Milolika*) وهى ممتطية جوادها بسرعة ..» ، «من سيبحث عن بناتي .. إلخ» . تقدم الدعوة في الحالتين نفس العنصر (B^1) ؛ لكن إضافة إلى ذلك ، فإن الدعوة فى الحكاية ١٨٠ هى في نفس

الوقت مهمة صعبة . فهنا ، كما هي الحال في حالات عدة شبيهة ، تتحول المهمة الصعبة إلى عقدة وتستخدم كعنصر *B* بينما تبقى في نفس الوقت كعنصر *M* .

وبالتالي فإننا نرى أن السبل التي تنفذ بها الوظائف تؤثر على بعضها البعض ، وأن الأشكال المتماثلة تؤقلم نفسها بوظائف مختلفة . ويتحول شكل معين إلى موقف مختلف ، حاصلة على معنى جديد أو مبقية في نفس الوقت على معنى قديم . وكل هذه الظواهر تُعَقِّدُ التحليل وتحتاج إلى اهتمام خاص حينما نبدأ بمقارنتها لبعضها البعض .

* * *

الفصل الخامس

بعض العناصر الأخرى
في الحكاية

أ ـ عناصر مساعدة لربط الوظائف

تشكل الوظائف العناصر الأساسية للحكاية ، وهى عناصر ينبنى عليها سير الأحداث . وإلى جانب ذلك ، هناك أجزاء مهمة جدا ، على الرغم من أنها لاتقرر تطور الحكاية .

نلاحظ أن الوظائف لاتتبع دائمًا بعضها البعض في ترادف مباشر . وإذا أدت شخصيات **مختلفة** الوظائف التي تتبع بعضها البعض ، فإن الشخصية الثانية يجب أن تعرف كل ماجرى حتى ذلك الوقت . ويتصل بهذا أن نظامًا كاملا لتوصيل المعلومات قد طُوِّر في الحكاية وفي أشكال فنية أخّاذة ، أحيانا . ويغيب هذا التذكير أحيانا من الحكاية وعندها تمثل الشخصيات إما ميكانيكيا *(ex machina)* أو عارفة بكل شيء . ومن جانب آخر ، يستخدم أحيانا التذكير حيث لايكون ضروريًا ابدا . وتستعمل أشكال التذكير هذه أحيانًا لربط وظيفة مع أخرى في سرد أحداث الحكاية . فمثلا يتم القبض على أميرة اختطفها كوشي *(Koscej)* ، وتؤخذ بعيدا . تنشأ مطاردة . ويمكن أن تبدأ المطاردة مباشرة بعد عملية القبض لكن الحكاية تدخل كلمات حصان كوشي *(Koscej)* : «أتى الأمير إيفان وأخذ معه ماريامورفنا *(Mar'ja Morevna)* ..» إلخ . وبذلك فإن عنصر *K* يرتبط مع عنصر *Pr* ، الإنجاز مع المطاردة (١٥٩) . وهذه

أبسط حالات التذكير . ومما يلفت النظر فنيا الشكل التالي : امرأة مالكة لتفاح سحري لديها أوتار موسيقية ممدودة على رأس جدار . يقفز إيڤان ، عند عودته ، على الجدار ويلامس الأوتار ، مخبرا بذلك الساحرة بالسرقة . تبدأ بذلك مطاردة . فتستخدم الأوتار (كأداة وصل بين وظائف أخرى) في الحكاية عن طائر النار في قصص أخرى .

وتقدم الحكايتان ١٠٦ و ١٠٨ حالة أكثر تعقيدًا . فهنا ساحرة تأكل بنتها بدلا من أن تلتهم إيڤان . لكنها لاتعرف ذلك . ويخبرها إيڤان ضاحكا من مخبئه بذلك وبعدها يهرب وتبدأ مطاردة جديدة .

ولدينا الحالة المعكوسة حينما يجب أن يعرف شخص مطارد أنه مطارد فيضع أذنيه على الأرض ويسمع المطاردة .

وهناك شكل خاص من المطاردة مصحوبة بتحول بنات تنين أو زوج إلى حدائق أو آبار ، وهى كما يلي : بعد أن ينتصر إيڤان على تنين ويبدأ في التوجه للوطن يرجع مرة أخرى فيتصنت لأنثى التنين تتحدث ويعلم بالمطاردة .

ويمكن أن تسمى مثل هذه الحالات **بالتذكير المباشر** . وفي الواقع ، إن B ، وبالذات B^4 (إعلان سوء الطالع) ، و ζ (يتسلم الشرير معلومات عن البطل أو العكس) تناسبه هذه الطبقة . لكن بما أن هذه الوظائف مهمة لتعقيد الحكاية فإنها قد اتخذت طبيعة الوظائف المستقلة .

ونواجه التذكير في فترات بين أكثر الوظائف اختلافًا . فمثلا ترسل أميرة مخطوفة كلبًا صغيرًا (جرو) لوالديها برسالة توضح

أن كوزمياكا (Kozemjaka) يمكن أن ينقذها (يرتبط الشر بإرسال البطل B, A) . ويعلم القيصر عن البطل . ويمكن أن تُنَمّق المعلومات المشابهة عن البطل ببعض التعابير العاطفية . وهنالك شكل معين لهذه الظاهرة هي شتم البطل من قِبَل أعدائه وحساده («يدعى انه ...» ، إلخ) وكنتيجة لذلك يُرسل البطل . وفي حالات أخرى يفاخر البطل فعلا بقوته (١٩٢) وتلعب الشكاوى نفس الدور في حالات معينة .

ويأخذ أحيانًا مثل هذا التذكير صورة حوار . وقد طورت الحكاية أشكالاً قانونية لعدد من مثل هذه الحوارات . فمن أجل توصيل هديته السحرية ، يجب أن يعرف المانح ماحدث قبل ذلك . وهكذا يكون لدينا حوار بين الساحرة وإيڤان . ويصدق الشيء نفسه في حالة المساعد الذي يجب أن يعرف عن سوء الطالع الذي حدث قبل أن يفعل شيئا نيابة عن البطل . وهكذا يكون لدينا حوار إيڤان المتميز مع حصانه أو مع مساعدين آخرين .

وعلى الرغم من اختلاف الأمثلة السابقة إلا أنها متحدة في خاصية عامة . ففي كل حالة **تكتشف** شخصية واحدة شيئا من الأخرى وبذلك ترتبط وظيفة سابقة بالتى تليها .

وإذا ما كان على الشخصيات أن تجد أولا شيئا ما (عن طريق إعلان مباشر ، سماع محادثة ، إشارات صوتية ، شكاوي ، شتائم .. الخ) قبل أن تبدأ بفعل شيء ، فهى إذن من الجانب الآخر تحقق وظيفتها دائما لأنها ترى شيئا ما . ويخلق هذا نوعا ثانيًا من الروابط . يبنى إيڤان قصرًا مقابلا لقصر

القيصر . فيراه القيصر ويعرف أنه إيقان . ويتبع ذلك زواج إيقان من ابنة القيصر . وبهذه الطريقة ترتبط *T* مع *W* . ويستخدم أحيانا منظار في هذه الحالات وغيرها . وتؤدي شخصيات مثل تشوتكي *(Cutkij)* (حاد السمع) وزوركي *(Zorkij)* (حاد البصر) دورًا مشابهًا مرتبطًا بوظائف أخرى .

وإذا كان الشيء المطلوب شيئا صغيرا جدا أو بعيدًا جدًا .. إلخ ، تستخدم وسيلة ربط مختلفة . **فيُحضر** الشيء (أو الشخص) : يحضر عجوز للقيصر طائرا (١٢٦) ؛ يحضر الراعي للملكة تاجا (١٢٧) ؛ يُحضر رامي سهام ريشة من طائر النار للقيصر (١٦٩) ؛ تحضر عجوز بعض الحرير (أو الكتان) للقيصر وهَلُمَّ جَرًّا .

وترتبط الوظائف المختلفة جدا بهذه الطريقة . ففي الحكاية التي تدور حول طائرة النار يحضر إيقان أمام القيصر . ويُستخدم الشيء نفسه بصورة مختلفة في الحكاية (١٤٥) حيث يُحْضر أبٌ أبناءه أمام الملك . ويكون عندنا في الحالة الأخيرة هذه ارتباط ليس لوظيفتين ، لكن لحالة استهلالية وإرسال : فالقيصر أعزب ويُحضر سبعة رجال بارعين أمامه ويرسلهم للبحث عن عروس .

ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا مثلا **وصول** البطل ليلة زفاف خطيبته التي يطلب يدها بطل مزيف . وهنا يرتبط العنصر *L* (ادعاءات مخادع) مع العنصر *Q* (التعرف على البطل) . لكن نفس الوظائف ترتبط بصورة أكثر حيوية : يُدعى كل الشحاذين لاحتفال ويظهر البطل من بينهم ، الخ . ويخدم الاعداد لحفلة

كبيره كذلك لربط N (حل مهمة) مع Q(التعرف على البطل) .
فالبطل قد حل المهمة التي عينتها الأميرة له ،لكن لا أحد يعرف أين هو . فتقام حفلة وتدور الأميرة بين الضيوف ويتبع ذلك التعرف على البطل . وتُظْهر الأميرة بنفس هذه الطريقة البطل المزيف . يؤمر بتفتيش عسكري ؛ وتمر الأميرة في الصفوف وتعرف المدعى . ولانحتاج أن نعتبر الدعوة للحفلة وظيفة فهى عنصر مساعد في ربط L أو N مع Q .

التشكيلات الخمس أو الست التى عُددت ،لم تُقدم بصورة منتظمة هنا ، وهى لاتستنفذ كل الإمكانات . لكن هذا ليس ضروريًا لأهدافنا في الوقت الحاضر . وسنرمز لهذه العناصر التي تخدم كوسيلة ربط بين وظيفة وأخرى بالرمز (§) .

ب ـ عناصر مساعدة تتكرر ثلاث مرات

لدينا عناصر ربط متشابهة في حالات ثلاثية مختلفة . لقد شرحت ظاهرة التكرار الثلاثي بما فيه الكفاية في التراث العلمي ولسنا بحاجة إلى التركيز عليها هنا . على أننا سنذكر فقط أن هذه الظاهرة يمكن أن تحدث بين تفاصيل فردية ذات طبيعة وصفية (رؤوس التنين الثلاثة) وكذلك بين وظائف فردية ، ووظائف زوجية (المطاردة ـ النجاة) ومجموعات وظائف وحركات كلية . ويمكن أن يظهر التكرار كتوزيع متساو (ثلاث مهمات ، ثلاث سنوات خدمة) وكتراكم (المهمة الثالثة هي الأصعب . والمعركة الثالثة هى الأسوأ) أو يمكن أن تنتج نتائج سيئه مرتين قبل الثالثة ، وهى النتيجة الفائزة .

ويمكن أن يتكرر الفعل ببساطة أحيانًا بصورة ميكانيكية ، لكن في حالات أخرى ولتجنب تطورات إضافية للفعل ، من الضروري تقديم بعض العناصر التي توقف التطور وتدعو للتكرار . فمثلا يتسلم إيفان هراوة أو عصا أو سلسلة من والده . فيرمي الهراوة في الهواء مرتين متتاليتين (ويلتقط السلسلة) وتتحطم عند سقوطها . ويؤمر بهراوة جديدة ولكن تبرهن الثالثة فقط على أنها المناسبة . ومحاولة وسيط سحري لايمكن أن تعتبر وظيفة مستقلة ، فهي تعطي الدافع لاستلام الوسيط ثلاث مرات .

يقابل إيفان عجوزًا (ساحرة ، غادة) ترسله لأختها . ويعرف الطريق من بيت أخت إلى الأخرى عن طريق لفة خيط ؛ ويحدث الشيء نفسه في تقصي أخت ثالثة . ودور لفة الخيط في التوجيه في هذه الحالة ليس الوظيفة G . لفة الخيط تقود من مانح لآخر وهي حالة يكون دافعها التكرار الثلاثي لصيغة المانح . ويمكن أن يكون هذا هو وظيفتها الرئيسية لكن ، إضافة لذلك ، فان لفة الخيط تقود معها البطل إلى غايته ، وبذلك تكون الوظيفة G^3 أمامنا .

وسنشير لمثال آخر : لكي تتكرر المطاردة يجب على الشرير أن يلغي العائق الذي وضعه البطل في طريقه .

تقرض ساحرة الغابة وتبدأ مطاردة ثانية . فالقرض هنا لا يمكن أن يحسب من بين الـ ٣١ وظيفة المذكورة . فهو عنصر يؤدي إلى ظهور التكرار الثلاثي ، وهو عنصر يربط التطبيق الأول بالثاني أو الثاني بالثالث . وجنبا بجنب لهذا لدينا شكل تقرض فيها الساحرة ببساطة شجرة بلوط احتمى بها إيفان .

وهنا يستخدم عنصر مساعد بمعنى مستقل .

وبصورة شبيهة إذا خدم إيفان كطاه أو سائس ينتصر على أول تنين ويعود بعدها إلى الطبخ ، فإن عودته لا ترمز للوظيفة ↓ ، فهذه العودة تربط ببساطة القتال الأول بالثاني والثالث . لكن إذا عاد إيفان للوطن بعد المقاتلة الثالثة واطلاق سراح أميرة فعندها يكون لدينا الوظيفة ↓ .

وسنرمز بالرمز (⋮) لكل العناصر التي تخدم التكرار الثلاثي .

جـ . الدوافـــــع

نقصد بالدوافع أسباب وأهداف الشخصيات التي تجعلها تقوم بأفعال مختلفة . وغالبًا ما تضيف الدوافع للحكاية لونًا مميزًا ، لكنها مع ذلك تنتمي لأكثر العناصر تغيرًا وعدم استقرار في الحكاية . وبالإضافة إلى ذلك ، فهي تمثل عنصرًا أقل دقة وتحديدًا من الوظائف أو الروابط .

بطبيعة الحال فإن معظم أفعال الشخصيات في منتصف الحكاية مدفوعة بسير الأحداث . ويتطلب فعل الشر ، كأول وظيفة أساسية في الحكاية ، دافعًا معينًا مكملا .

ويمكننا أن نلاحظ هنا أن الأفعال المماثلة أو الشبيهة ببعضها البعض مدفوعة بأكثر الطرق اختلافًا ، (فعملية) طرد أو رمي شخص ما في هاوية عادة ماتكون مدفوعة بـ : كراهية زوج الأب الثانية ، أو قتال حول إرث بين أخوة ، حسد ، خوف من منافسة (ايفان التاجر) ، زواج غير متكافىء (إيفان ابن الفلاح وأميرة) ، خيانة زوجية ، نبوءة عن إهانة ابن في حضور

والديه . فدافع الطرد في كل هذه الحالات هو شخصية الشرير الخبيثة الشريرة الحاسدة الشاكة . ولكن يمكن أن يكون دافع الطرد هو الشخصية غير النابية للشخص المنفي . ويتخذ الطرد هنا طبيعة صورة معينة للعدل . يُسبب ابن أو حفيد متاعب أو يجعل من نفسه غبيًا (يمزق أذرع وسيقان المارة) يشتكى أهل البلد (الشكاوي §) فيطرد الجد حفيده .

على الرغم من أن أفعال المطرود تُشَكِّل **فعلا** ، فإن تمزيق الأيدي والسيقان لايمكن أن يُعتبر وظيفةً في سير الأحداث فهي **ميزة** للبطل ، يعبر عنها بالأفعال التي تخدم كدافع لطرده .

نلاحظ أن أفعال تنين وأشرار كثيرين آخرين ليست مدفوعة بالحكاية . بالطبع يختطف التنين الأميرة بسبب دوافع معينة (لإجبارها على الزواج منه ، لالتهامها) لكن القصة لاتقول شيئا عن هذا . وهنالك سبب للاعتقاد بأن الدوافع المعبر عنها بالكلمات ، غريبة على الحكاية ككل ، وأن الدوافع عموما يمكن اعتبارها وباحتمال كبير تكوينات جديدة .

وفي تلك الحكايات التي لاتوجد بها الشخصية الشريرة ، تخدم الوظيفة a (الفقدان) كنقيضها بينما تظهر B (الإرسال) كالوظيفة الأولى . ويمكننا أن نلاحظ أن الإرسال بسبب الفقدان مدفوع أيضًا بطرق مختلفة جدًا .

يُقدم نقصان أو فقدان أوَّلي للحالة . ويمكننا أن نتخيل أن الحال بقيت لسنوات قبل الحدث . لكن تأتي لحظة يلاحظ المُرسِل أو المُرْسَل فجأة أن شيئا ماناقص ، وهذه اللحظة

معتمدة على دافع يسبب الإرسال B أو البحث في الحال ↑ .

إن الشعور بفقدان شيء ما يمكن أن يحدث بالطريقة التالية : يعطي الشيء المفقود ، اختياريًا ، بعض الأخبار عن نفسه وذلك بالظهور للحظة ، تاركا وراءه بعض الآثار الواضحة ، أو بالظهور للبطل في أشكال معينة منعكسة (صور ، قصص) . يفقد البطل (أو المُرْسَل) توازنه العقلي ويتملكه شوق للجمال الذي كان شاهده مرة من قبل . ومن هذا يتطور الحدث الكامل . فطائر النار والريشة التي يتركها خلفه تشكل واحدة من أكثر الخصائص والأمثلة : «كانت هذه الريشة جد عظيمة وجد مضيئة بحيث لو أحضرتها في غرفة مظلمة لأنارتها إنارة شموع كثيرة جدًا» . وتبدأ الحكاية (١٣٨) بمثال مشابه . فهنا يحلم القيصر بحصان عجيب . «كل شعرة من شعر هذا الحصان فضية وعلى جبهته يلمع قمر» . فيرسل القيصر في طلب الحصان . ويمكن أن يكون هذا القيصر بصورة مختلفة بالنسبة لأميرة . يرى جنديُّ ألينا Elena تمر أمامه : «أُضيئت السماء والأرض . وطارت مركبة حربية ذهبية في الهواء تجرها ست تنينات نارية . جلست ألينا العاقلة في المركبة . وجمالها لايمكن تصديقه أو تخيله أو حكايته في حكاية . نزلت ألينا من المركبة ، وجلست على عرش من الذهب وبدأت في طلب الحمام وعَلمته كله ، الواحد تلو الآخر ، الحكمة (ذُكِر سابقا الحمام المنتظر) وعندما انتهت من تعليمها ، ركبت مركبتها واختفت» (٢٣٦) ، ويقع الجندي في حب ألينا ، الخ . ويمكننا هنا أن نضيف تلك الحالات التي يرى فيها بطل صورة فتاة فريدة الجمال في مخدع ممنوع ويقع في حبها المحتوم .

ونرى كذلك أن الفقدان يقع عن طريق شخصيات وسيطة تنبه إيفان لحقيقة فقدانه شيئًا ما . وغالبـا ما تكـون هذه الشخصيات هى الوالديْن اللذين يكتشفان أن ابنهما يحتاج لعروس . وتؤدى الدور نفسه قصص تهتم بنساء فريدات الجمال مثل الحكاية التالية : «آه أيها الأمير إيفان كم أنا جميلة ! فهناك بعد ثالث تاسع بلد وثالث تاسع مملكة تعيش ملكة مع قيصر تنين . وهي جميلة جمالا يفوق الوصف حقًا» (١٦١) . وهذه القصص وما يشبهها (حول أميرات وفرسان ومعجزات .. الخ) تؤدي إلى بحث .

ويمكن أن يكون الفقدان خياليًا أحيـانًا . تـرسل أخت شريرة ، أو أم أو سيد شرير أو ملك شرير إيفان خلف هذه المعجزة أو تلك والتي لايحتاجون إليها لكنها ببساطة تخدمهم كوسيلة فقط في التخلص منه . يرسله تاجر لأنه يخشى قُوتَه ، ويرسله قيصر لأنه يريد أن يمتلك زوجه ، وترسله أخوات شريرات بسبب غزل تنين لهن . وأحيانًا يكون المرض الخيالي دافعًا لإرسال مشابه . وفي هذه الحالات لايوجد فعـل شر مبـاشر ، وتحدث المغـادرة منطقيًا (وليس مـورفولـوجيًا) ؛ مفترضة شخصية الشرير . يقف تنين خلف أخت شريرة ويقع المرسل عادة في نفس العذاب الذي يمر به الشرير في حكايات أخرى . ويمكن أن نلاحظ أن الإرسال ذا الطبيعة العدائية ، والإرسال ذا الطبيعة الوُديَّة يتطور بنفس الطريقة . وبغض النظر عما إذا كان إيفان يذهب للحصول على شيء عجيب بسبب أخته الشريرة أو قيصر شرير يريد خداعه أو بسبب مرض والده أو لأن والده حلم بشيء عجيب ـ فإن كل هذه ليس لها تأثير على

بنية سير الأحداث ، أي ، على البحث ، كما سنرى لاحقا . ويمكننا أن نلاحظ عمومًا أن مشاعر ونـوايا الشخصيـات الدراماتيكية ليس لها تأثير على مجرى الأحداث في أية حالة على الإطلاق .

وهناك طرق عديدة يتم بها تحقيق الفقدان . فيمكن أن يؤدي الحسد والفقر (في أشكال منطقية) وشجاعة وقوة البطل وأشياء أخرى كثيرة إلى بحث . بل حتى الرغبة في الحصول على أطفال يمكن أن تخلق حركة مستقلة (يرسل البطل ليبحث عن علاج للعقم) . وهذه الحالة شائقة جدا فهي تظهر أن أي عنصر من الحكاية (في هذه الحالة فقدان القيصر للأطفال) يمكن أن يراكم الأحداث ويمكن أن يتطور إلى حكاية مستقلة أو يكون سببًا في تطور حكاية واحدة . لكن ككل شيء حي ، فإن الحكاية تخلق فقط الأشكال التي تشبهها . فإذا كانت أية خلية من الحكاية قد أصبحت حكاية قصيرة داخل حكاية أكبر ، فإنها مبنية ، كما سنرى ، حسب القواعد نفسها مثل أية حكاية خرافية .

وقد يكون شعور النقص غير مدفوع دائمًا بأي شيء على الإطـلاق . يـدعـو القيصر أبنـاءه جميعـا ، ويقـول لهم : «اخدموني» .. الخ ، ويرسلهم في طلب شيء ما .



الفصل السادس

توزيع الوظائف بين الشخصيات الدراماتيكية

على الرغم من أن الوظائف هى موضوع هذه الدراسة (وليس من قاموا بأدائها أو الأشياء المعتمدة عليهم) فإننا ، ومع ذلك ، يجب أن نسأل عن كيفية توزيع الوظائف بين الشخصيات الدراماتيكية . وقبل الاجابة على هذا السؤال بالتفصيل ، نلاحظ أن العديد من الوظائف ترتبط ببعضها في دوائر معينة . وتوازى هذه الدوائر إجمالا مؤدييها . فهى دوائر فعل . وفي الحكاية نجد الدوائر التالية :

١ ـ دائرة فعل **الشرير** . وتشمل : الشر *(A)* ، قتالا أو صورة أخرى للصراع مع البطل *(H)* ، المطاردة *(Pr)* .

٢ ـ دائرة فعل **المانح** ، (المُزَوِّد) . وتشمل الأعداد لانتقال وسيط سحرى *(D)* ، تزويد البطل بوسيط سحرى *(F)* .

٣ ـ دائرة فعل **المساعد** . وتشمل : التغير (المكاني) للبطل *(G)* ؛ القضاء على سوء الطالع أو **الفقدان** *(K)* ؛ النجاة من المطاردة *(R_s)* ، حل مهمات صعبة *(N)* ، تغيير مظهر البطل *(T)* .

٤ ـ دائرة فعل **أميرة** (أو شخص مطلوب) **ووالدها** . وتشمل : تعيين مهام صعبة *(M)* ؛ وضع وسْم *(J)* ؛ الافتضاح *(EX)* ؛ التعرف *(Q)* ، عذاب شرير ثان *(U)* ؛ الزواج *(W)* . لايمكن فصل الأميرة ووالدها تماما عن بعضهما حسب الوظائف . ففي الغالب يعين الاب المهام الصعبة بسبب شعور عدائي تجاه

طالب يد ابنته . وغالبا ما يعاقب الأب (أو يأمر بعقاب) البطل المزيف .

٥ ـ دائرة فعل **المُرْسَل** : وتشمل : الارسال (الحادثة الرابطة ، *B*) .

٦ ـ دائرة فعل **البطل** . وتشمل : المغادرة من أجل البحث (*C* ↑) ردة الفعل لمطالب المانح (*E*) ، حفل زفاف (*W**) . والوظيفة الأولى (*C*) تميز البطل ـ الباحث ، ويؤدي البطل ـ الضحية الوظائف الباقية فقط .

٧ ـ وتشمل دائرة فعل **البطل المزيف** أيضا (*C* ↑ *1*) متبوعة بـ (*E*) و (*L*) كوظيفة محدودة .

وكنتيجة لذلك تشهد الحكاية سبع شخصيات دراماتيكية . وتوزع كذلك وظائف الجزء الإعدادي ($\beta,\gamma\text{-}\delta,\varepsilon\text{-}\xi,\eta,\theta$) بين نفس الشخصيات ، لكن التوزيع هنا غير متساو مما يجعل تعريف الشخصيات بهذه الوظائف مستحيلًا . إضافة إلى ذلك ، هناك شخصيات خاصة للروابط (الشاكون المخبرون ، الشتّامون) وأيضًا واشون من نوع خاص (مرآة ، إزميل ، مكنسة) ، وتنتمي إلى هنا كذلك شخصيات مثل « العين الواحدة » و « العينان الاثنتان » و « العيون الثلاث » .

ويمكن أن تحل مشكلة توزيع الوظائف على صعيد المشكلة المتعلقة بتوزيع **دوائر الفعل بين الشخصيات** .

فكيف توزع دوائر الفعل بين شخصيات الحكاية الواحدة ؟ هنالك ثلاثة احتمالات :

١ ـ توازي دائرةُ الفعل الشخصية تمامًا . فالساحرة التي تختبر البطل وتكافؤه والحيوانات التي تستجدي الرحمة ،

وتعطى إيفان هدية ، كل هذه شخصيات مانحة صرفة .
والحصان الذي يحضر إيفان إلى الأميرة ، ويساعد في اختطافها ويحل مهمة صعبة وينقذ البطل من المطاردة .. إلخ ، مساعد صرف .

٢ ـ تشترك شخصية واحدة في دوائر فعل عديدة . فالفلاح الحديدي الصغير الذي يطلب إطلاق سراحه من البرج ويكافيء بالتالي إيفان بمنحه القوة ومائدة طعام سحرية بل ويساعده في النهاية في قتل التنين ، هذا الفلاح مانح ومساعد في نفس الوقت . ويتطلب نوع الحيوانات الشاكرة للجميل فحصًا دقيقًا خاصًا . فهى تبدأ كمانح ـ (تستجدي المساعدة أو الرحمة) وبعدها تضع نفسها تحت طلب البطل وتصبح مساعدة له . ولقد لوحظت هذه الحالة في الفصل الثالث (F^1) . ويحدث أحيانا أن حيوانا يطلق البطل سراحه أو ينقذه يختفي ببساطة دون أن يعلم البطل بالصيغة التى يطلبه بها ولكنه يظهر في لحظة حرجة في دور المساعد ويكافيء البطل **بفعل مباشر** . وقد يساعد البطل مثلا ، بالذهاب إلى مملكة أخرى أو بالحصول على مايبحث عنه البطل ، إلخ . ويمكن أن نرمز لمثل هذه الحالات بـ $F=^9K$, $F=^9$, G ، الخ .

وينبغي أن نعطي اهتماما خاصًا للساحرة (أو أي من سكان كوخ في الغابة) . فهى تقاتل إيفان وتهرب بعدها ، مظهرة له الطريق لعالم آخر . فالتوجيه وظيفة للمساعد وعليه تؤدى الساحرة دور مساعد اختياري (بل حتى دون إرادة) . وتبدأ كشخصية مانحة معادية وتصبح بعدها مساعدًا باختيار .

ويمكن ذكر حالات مزج أخرى عديدة . فالأب الذي يرسل

ابنه معطيا إياه هراوة ، يكون في نفس الوقت مُرْسِلاً ومانحًا . والفتيات الثلاث ، اللائى يقطن قصورًا ذهبية وفضية وبرونزية ، ويقدمن لإيفان خاتما ذهبيًا ، إلخ ويتزوجن بعدها الأبطال ، هن كذلك مانحات وأميرات . والساحرة التى تختطف صبيًا وتضعه في قرنها وبعدها يسرق منها الصبي (منديلا سحريًا) تجمع وظائف الشرير والمانح (غير القاصد والمعادي) .

وهكذا نعود مرة أخرى إلى أن ظاهرة إرادة الشخصيات ونواياها لايمكن أن تعتبر شيئًا أساسيًا لتعريفها . فالمهم ليس ماتريد الشخصيات عمله ولا كيف تشعر لكن أفعالها مُقوّمة ومُعَرَّفة من معانيها للبطل وسير الأحداث . ونحصل هنا على نفس الصورة التى حصلنا عليها عند تحليل الدوافع : أن شعور المُرْسِل (سواء كان شعورًا معاديًا أو حياديًا أو وديًا) لايؤثر في سير الأحداث .

٣ ـ الحالة المقابلة : توزع دائرة فعل واحد بين شخصيات عديدة . فمثلا إذا قتل تنين في معركة ، فإنه سيكون غير قادر على المطاردة . وتقدم شخصيات خاصة للمطاردة : زوجات ، بنات ، أخوات ، حموات ، أمهات التنين ـ أي قريباته الإناث . وتتوزع أحيانًا العناصر F, E, D بصورة متشابهة رغم أن مثل هذا التوزيع يبرهن في الغالب على أنه فاشل فنيًا . فشخصية واحدة تقوم بالاختبار بينما تقدم شخصية أخرى المكافأة بالصدفة . ولقد رأينا وظائف أميرة موزعة بينها وبين والدها . وعلى كل حال ، فإن هذه الظاهرة تشمل مساعدين . وهنا يجب ، قبل كل شيء ، أن نتناول بإسهاب العلاقة بين الوسائط السحرية والمساعدين السحريين . دعنا نقارن الأمثلة التالية :

١ ـ يستلم إيڤان سجادة طائرة يطير بها إلى أميرة أو إلى الوطن .

٢ ـ يحصل إيڤان على حصان يطير على صهوته إلى أميرة أو إلى الوطن . وهكذا يظهر أن **الجمادات تعمل بنفس طريقة الأحياء** . فتقتل هراوة لوحدها كل الأعداء وتعاقب كل اللصوص ، إلخ . وهنالك مقارنات اضافية :

(١) يتسلم إيڤان نسرا كهدية ويطير به بعيدًا .

(٢) يتسلم إيڤان هدية عبارة عن القدرة على تحويل نفسه إلى صقر ، والطيران على تلك الهيئة بعيدًا . ومقارنة أخرى : يتسلم إيڤان حصانًا يتبرز ذهبا مما يجعل إيڤان شخصًا غنيًا جدا . وفي المقابل يأكل إيڤان حواش طير ويحصل على قدرة البصق ذهبا ويصبح ثريًا جدا . وواضح من هذين المثالين أن **الخاصية** *(quality)* تعمل كشيء حي . بهذه الطريقة يجب أن نفحص الأشياء والموضوعات والخصائص المؤسسة على وظائف الشخصيات الدراماتيكية على أنها ، من الناحية المورفولوجية ، كميات مساوية . ومع ذلك فإنه من المستحسن تسمية الأشياء الحية بـ «مساعدين سحريين» والاشياء والخصائص بـ «وسائط سحرية» على الرغم من أنها جميعًا تقوم بنفس العمل تمامًا .

على أن هذه الهوية ، خاضعة لتقييدات معينة . ويمكن الاستيثاق من ثلاثة انواع من المساعدين :

(١) مساعدين شائعين يمكن أن يحققوا (بطريقة ما) كل وظائف المساعد الخمس . وفي المادة المدروسة يحقق المهر كل هذه الخصائص الوظيفية فقط .

(٢) مساعدين جزئيين قادرين على تحقيق العديد من الوظائف (وان لم تكن كل الوظائف الخمس) : وينتمى إلى هذا النوع العديد من الحيوانات (غير الحصان) والأشباح التى تظهر من خواتم ، والعديد من المغريين ، إلخ .

(٣) مساعدين معينين ينفذون وظيفة واحدة فقط . تنتمى الجمادات فقط إلى هذا النوع : تعمل لفة الخيط كدليل ؛ وكذلك يهزم السيف السحرى الاعداء ، وتعزف آله القوزلا gusla الموسيقية نفسها بنفسها لتساعد فى إنجاز مهمة الأميرة ، إلخ .

وهكذا يبدو أن الوسيط السحري ليس بالفعل أكثر من شكل خاص من أشكال المساعد السحري .

وينبغي لنا أن نذكر حقيقة أن البطل غالبًا مايتقدم دون أي مساعدين . فهو يساعد نفسه . لكن لو أتيحت لنا الفرصة لدراسة الصفات ، فإنه سيكون من الممكن أن نظهر أن في هذه الحالات لايأخذ البطل وظائف المساعد فقط ولكن صفاته أيضًا . وواحدة من أهم صفات المساعد حكمته التنبؤية : الحصان المتنبيء والزوجة المتنبئة ، الصبي الحكيم ، إلخ .

وحينما يغيب مساعد عن الحكاية تتحول هذه الخاصية للبطل وتكون النتيجة ظهور البطل المتنبيء .

وعلى العكس ، يمكن أن يقوم أحيانا المساعد بالوظائف الخاصة بالبطل . وبجانب (C) ، فإن الشيء الوحيد الخاص به هو ردة فعله لنشاط الشخصية المانحة . لكن حتى هنا غالبا مانيوب المساعد عن البطل : تلعب الفئران لعبة عصا الرجل الأعمى ، مع الدب وتفوز عليه ؛ تؤدي الحيوانات الشاكرة للجميل بدلا عن إيفان مهامًّ خصصتها له الساحرة . (٩٨ ، ١٦٠) .

الفصل السابع

الطرق التى تقدم بها شخصيات جديدة فى سياق الحكاية

لكل نوع من الشخصيات طريقته في الظهور ، ويستخدم كل نوع وسائل معينة لتقديم شخصية في سياق الأحداث . وهذه الصيغ كما يلـــي :

يظهر **الشرير** مرتين في سياق الأحداث . يظهر أولاً فجأة من الخارج (يطير إلى المرفق ، يتلصص على شخص ما .. إلخ) ويختفي بعدها . وظهوره الثاني في الحكاية يكون كشخص **متعقب** وعادة مايكون ذلك نتيجة للتوجيه .

وتقابل الشخصية المانحة عرضا ، غالبًا في غابة (في كوخ) أو في حقل أو على قارعة الطريق أو في الشارع .

ويُقدم **المساعد السحري** كهدية ، ويرمز لهذه اللحظة بـ F وقد وصفنا ضروبها الممكنة آنفًا .

ويُقَدَّم **المُرْسِل أو البطل والبطل المزيف والأميرة** في الحالة الاستهلالية . وأحيـانًا لايُـذكر البطـل المزيف بـين الشخصيات الدراماتيكية في الحالة الاستهلالية ولا يعلم إلا أخيرًا أنه يعيش في البلاط أو المنزل . وكالشرير ، تظهر الأميرة مرتين في القصة وتقدم في المرة الثانية كشخصية متعقبة وهنا إما يراها المتتبع أولا ثم يرى الشرير (حوار مع الأميرة بينما التنين خارج المنزل) أو العكس .

ويمكن اعتبار هذا التوزيع كقانون للحكاية . لكن مع ذلك

تحدث انحرافات بكل تأكيد . فإذا كانت الشخصية المانحة غائبة من الحكاية فإن أشكال ظهورها تتحول إلى الشخصية التالية في الترتيب وبالتحديد للمساعد . وبذلك يقابل البطل العديد من المغريين بالمصادفة وبالطريقة التى يقابل فيها مانحًا . وإذا عملت شخصية في دائرتي وظيفتين ، فإنها تقدم في تلك الأشكال التى تبدأ فيها أولا بالفعل . فالزوجة الحكيمة التي تظهر كمانحة ، أولا ثم بعد ذلك كمساعدة ثم كأميرة تقدم كمانحة بدلا من مساعدة أو أميرة .

وهناك انحراف آخر في حقيقة أن كل الشخصيات يمكن أن تقدم عن طريق الحالة الاستهلالية . وكما أوضحنا سابقًا فان هذا الشكل خاص فقط بالأبطال ، والمُرْسِل والأميرة . ويمكن أن نفرق بين شكلين أساسيين للحالة الاستهلالية :

(١) حالة تشمل **الباحث** مع أسرته (أب وابناؤه الثلاثة)

(٢) وحالة تشمل **ضحية** الشرير مع عائلته (بنات القيصر الثلاث) . وتعطى بعض الحكايات الحالتين معا . وإذا بدأت حكاية **بفقدان** تكون هناك حاجة لحالة باحث (وأحيانًا مُرْسِل أيضًا) . ويمكن أن تندمج هذه الحالات في بعضها البعض . لكن بما أن الحالة الاستهلالية تتطلب دائمًا حضور أعضاء أسرة واحدة فإن الباحث والمبحوث عنه يتحولان من إيفان والأميرة إلى أخ وأخت أو إلى ابناء وأمهم .. الخ . وحالة مثل هذه تشمل كلا من الباحث وضحية الشرير .

وتُعالج حالات معينة من هذا النوع بطريقة ملحمية . ففي البداية لايوجد الباحث . فهو يُولد وغالبًا ما تكون ولادته بصورة إعجازية . وتعتبر ولادة البطل الإعجازية عنصرًا مهمًا

جدًا في الحكاية . إنها صورة من صور ظهور البطل مضمنة في الحالة الاستهلالية . ويصاحب عادة ولادة البطل تنبؤه بمصيره فهو يظهر صفات بطل مستقبلي حتى قبل أن تبدأ العقدة . فيوصف نموه السريع وتفوقه على أخوانه . وأحيانًا يكون على العكس ، فإيفان أحمق . ولايمكن أن تدرس كل صفات البطل . فبعضها يعبر عنه بأفعال (مقاتلة من أجل التفوق) . ولاتشكل مع ذلك هذه الأفعال وظائف في سير الحدث .

دعنا نتذكر مرة أخرى أن الحالة الاستهلالية غالبًا ما تقدم صورة لرخاء غير عادي يركز عليه أحيانًا في صورحية وجميلة . ويخدم هذا الرخاء كخلفية مناقضة لما سيقع من سوء طالع . وتقدم الحكاية في هذه الحالة مانحًا ومساعدًا وشريرًا . ويجب علينا أن نعطي بعض الاهتمام لتلك الحالات فقط التى تشمل شريرًا . وبما أن الحالة تتطلب دائمًا تقديم أعضاء اسرة بما فيهم الشرير ، في الحالة الاستهلالية ، فإن الشرير يتحول إلى قريب للبطل على الرغم من أن صفاته تطابق صفات التنين أو الساحرة .. إلخ ، فالساحرة فى الحكاية (٩٣) مثلا أنثى تنين . لكن عند تحولها للحالة الاستهلالية تصبح أخت البطل .

ويجب أن نذكر الحالات في الحركات الثانية والمتكررة بصفة عامة . وهذه الحركات الثانية تبدأ كذلك بحالة ما . فإذا حصل إيفان على عروس ووسيط سحري وسرقت الأميرة (التي غالبًا ما تكون زوجته) هذا الوسيط السحرى ، فإننا نحصل على الحالة التالية : شرير + باحث + شيء مبحوث عنه في المستقبل .

وبذلك يقابل الشرير في الحالة الاستهلالية غالبا في الحركات الثانية ويمكن أن يؤدي الشخص نفسه دورًا في الحركة الأولى ودورًا آخر مختلفا في الثانية (شيطان مساعد في الحركة الأولى ، لكن شرير في الحركة الثانية .. إلخ) . وكل شخصيات الحركة الأولى الذين يشتركون مؤخرا في الحركة الثانية يكونون موجودين فعلا ومعروفين للجمهور أو القراء . وعليه فليس هنالك ضرورة لظهور شخصيات جديدة ترتبط بأنواع موازية . ومع ذلك يحدث ، مثلا ، أنه أثناء الحركة الثانية أن ينسى قاصّ المساعد في الحركة الأولى ويجعل البطل يجده مرة أخرى .

وتحتاج حالة تقديم زوج الأب بعض الاهتمام . فزوج الأب إمَّا ان تكون مُقَدَّمة منذ بداية الحكاية أو أن تُحكى قصة رجل عجوز يتزوج بعد موت زوجه الأولى . ويقدم الشرير في الحكاية من خلال الزواج الثاني للرجل العجوز وتُولد من ثَمَّ بنات شريرات أو ابطال مزيفون .

ويمكن أن توضح كافة الأسئلة السابقة بالتفصيل ، لكن الإشارات التي قدمناها هنا كافية لأغراض المورفولوجيا العامة .

* * *

الفصل الثامن

في صفات الشخصيات الدراماتيكية وأهميتها

تقودنا دراسة الشخصيات حسب وظائفها وتوزيعها إلى أنواع ، وأشكال ظهورها ، تقودنا بالضرورة إلى مشكلة شخصيات الحكاية بصورة عامة . لقد فَصَلْنا بدقة فيما مضى بين السؤال عَمَّن يقوم بالفعل في الحكاية ، والسؤال عن الافعال نفسها . وتسميات الشخصيات وخصائصها متغيرة في الحكاية . ونعنى بكلمة «خصائص» كافة الخصائص الخارجية للشخصيات : عمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي وخصائص هذا المظهر .. إلخ . وتجعل هذه الخصائص للحكاية سحرها وجمالها وإبداعها . وحينما نتكلم عن الحكاية نتذكر في الحال بابا جاقا *Baba Juga* وكوخها والتنين متعدد الرؤوس ، والأمير إيفان والأميرة الجميلة ، والخيول السحرية الطائرة وأشياء كثيرة أخرى . ولقد رأينا مع ذلك انه يمكن استبدال شخصية بأخرى في الحكاية بسهولة . ولهذه الاستبدالات أحياناً أسبابها المعقدة . فالحياة الواقعية تخلق صورًا جديدة حية تعوض شخصيات الحكاية . وتفرض ملامح الأمم المجاورة والأدب المكتوب والدين (المسيحية مثلا) والاعتقادات المحلية تأثيرها . وتحفظ الحكاية في جوهرها بقايا وثنيات جد قديمة وعادات وطقوسا قديمة أيضًا ، وتمر تدريجيا بتغيرات جوهرية . وتخضع هذه التحولات والتغيرات أيضا

لقوانين خاصة . وتخلق كل هذه العمليات تشكيلات متعددة يصعب تحليلها للغاية .

لكن مع ذلك فإن التحليل ممكن . فالوظائف تحتفظ بشيء من الديمومة تسمح لنا أن نقدم أيضًا في نظامنا تلك العناصر التى يمكن جمعها حول الوظائف .

فكيف نخلق هذا النظام ؟ أفضل طريقة هي وضع جداول . وقد تحدث فسلوفسكي منذ أمد عن جدولة الحكايات على الرغم من أنه لم يؤمن كثيرًا بامكانيتها .

لقد قمنا بوضع مثل هذه الجداول . وليست هنالك فرصة لتعريف القارىء بكافة التفاصيل الخاصة بها ، رغم أنها ليست معقدة . فدراسة صفات شخصية واحدة تقوم على ثلاثة عناوين رئيسية هي : المظهر الخارجي ، الاسماء ، وخصوصيات التقديم في السرد القصصي ، ومكان السكن . ويضاف إلى هذه سلسلة أخرى أقل أهمية أو عناصر مساعدة . وعليه فإن السمات الشخصية الخاصة ببابا جاقا هى اسمها ومظهرها «ساقها النحيفة ، وأنفها الذي يصل إلى السقف» ، كوخها الذي يدور على ساقي دجاجة وطريقة دخولها : فهى تطير في هاون مصحوبة بصفير وضوضاء . واذا ماعُرِّفت شخصية من وجهه نظر وظيفتها ، مثلا ، مانحة أو مساعدة ... إلخ واشتمل عنوان الجدول على كل شيء مذكور عنها فإننا نحصل على صورة جد شائقة . ويمكن أن تفحص كل المواد التي تندرج تحت عنوان واحد بصورة مستقلة عن بقية مواد الحكاية . ورغم أن هذه الخصائص تقدم عناصر متغيرة ، فإننا نلاحظ

تكرارًا كثيرًا . والأشكال الأكثر تكرارًا ولفتًا للنظر تقدم نمطًا قانونيا خاصًا للحكاية . ويمكن أن يفصل هذا النمط ، لكن للقيام بذلك يجب أن نقرر أولا كيف نفرق الأشكال الأساسية عن تلك المشتقة أو متغايرة الأجزاء . هناك نماذج دولية قانونية بالإضافة لأشكال وطنية (على الاخص هندية ، عربية ، روسية ، المانية .. إلخ) ، وأشكال محلية (تلك التي من أقصى الشمال ، نوفقورود (Novgorod) وبيرم (Perm) وسيبيريا ... إلخ) . وأخيرًا توجد أشكال يمكن وضعها في مجموعات حسب بعض الأشكال الاجتماعية (جندي ، عامل ، فلاح ، نصف حضري) . إضافة إلى ذلك ، نلاحظ أن عنصرًا نجده عادة تحت عنوان يمكن أن نجده فجأة تحت عنوان مختلف كليًا وهنا يكون لدينا تبديل شكل . فيمكن لتنين ـ مثلا ، أن يؤدي دور مانح ، مرشد . ويؤدي تبديل من هذا النوع دورًا عظيمًا في خلق تشكيلات الحكاية . وغالبًا ما تأخذ تلك التشكيلات مواضيع جديدة ، رغم أنها مشتقة من مواضيع قديمة نتيجة لبعض التحويلات أو التغيرات الجوهرية . وبتنظيم مادة كل عنوان ، يمكننا أن نعرف كل المناهج أو بصورة أدق ، كل أنواع التحويلات . لن ندرس أنواع التحويلات هذه لأن هذا سيقودنا بعيدًا عن موضوعنا . فالتحويلات تشكل مادة بحث مستقل .

لكن تكوين الجداول ودراسة صفات الشخصيات الدراماتيكية وكذلك دراسة المتغيرات تسمح لنا بدراسة شيء آخر أيضًا . فنحن نعرف أن الحكاية مبنية على أساس وظائف متماثلة . وليست العناصر الوصفية هي الوحيدة عرضة لقوانين

التحويلات . فالوظائف ايضًا عرضة تمامًا لها وإن كان هذا أقل ظهورًا لأنها أقل قبولا للدراسة التحليلية (تلك الأشكال التي نعتبرها أساسية توضع في تعدادنا دائما في قوائم كأشكال أولى) . وإذا ما أردنا أن نقوم بدراسة خاصة لهذا السؤال فإنه سيكون من الممكن أن نبنى نماذج للحكاية الخرافية ليس فقط بصورة تقريبية كما فعلنا هنا ، ولكن كذلك بصورة ملموسة . ولقد تم هذا فعلا لبعض الوقت بالنسبة لمواضيع *(Themes)* منفردة . فبرفض كافة الأشكال المحلية والثانوية وبترك الأشكال الأساسية فقط سنحصل على تلك الحكاية التي تبدو كل الحكايات الخرافية بالنسبة لها أشكالا أخرى . والدراسة التى قمنا بها في هذا الخصوص قادتنا إلى تلك الحكايات التى يختطف فيها تنين أميرة ، يقابل فيها إيفان ساحرة ويحصل على مهر ، وينتصر على التنين بمساعدة المهر ويعود ، تطارده أنثى تنين ، يقابل أخوته .. إلخ . ولقد قادتنا هذه الدراسات إلى الشكل الأساسي للحكايات الخرافية عموما . ومع ذلك فإنه من الممكن البرهنة على ذلك فقط بدراسة دقيقة للتغيرات الجوهرية أي لتحولات الحكايات . أما بالنسبة للأسئلة الرسمية فإنها ستقودنا إلى السؤال عن المواضيع والأشكال الأخرى لها وعلاقة المواضيع بالإنشاء *(Composition)* .

تقودنا ، مع ذلك ، دراسة الصفات إلى نتيجة أخرى مهمة . فإذا ما تحصلنا على كافة الأشكال الأساسية لكل عنوان وربطها في حكاية واحدة ، فإن مثل هذه الحكاية ستوضح أن بعض الأشكال المجردة تكمن في جوهرها .

دعنا نشرح هذه الفكرة بصورة أكثر دقة بمثال . إذا سجلت كافة مهام الشخصية المانحة تحت عنوان واحد فإننا نرى أن هذه المهام ليست عرضية . فهي من ناحية البرد ليست أكثر من واحدة من أدوات تعطيل الملحمة : يوضع عائق أمام البطل ، يتسلم في مواجهته الوسائل الضرورية للوصول إلى هدفه . ومن وجهة النظر هذه لايهم ماهي المهمة . وفي الواقع ينبغي أن تُعتبر مهام عديدة مثل هذه فقط كعناصر لتوليفة فنية معينة . لكن بالنسبة للأشكال الأساسية للمهام نلاحظ أن لها هدفًا خاصًا خفيًا ويسمح السؤال « ماذا تريد الساحرة (أو أية شخصية مانحة أخرى) ان تجد عند البطل وفي ماذا ستختبره ؟ » بحل **واحد** سنعبر عنه بصفة مجردة . وصيغة من نفس هذا النوع ، رغم اختلافها في الجوهر ، ستلقى ضوءاً على مهام الأميرة . وبمقارنة الشكلين نلاحظ أن شكلًا واحداً يتطور من آخر . وبمقارنة هذه الأشكال بعناصر وصفية ، فإننا نحصل على نفس سلسلة الارتباط على المستوى المنطقي للحكاية كما هو على المستوى الفني . فنوم إيفان على مدفأة (وهي سمة عالمية وليست روسية إطلاقًا) وصلته بوالديه المتوفين ، ومحتوى التحريم ومخالفته ، والمهمة التي تسندها له الشخصية المانحة لحماية شيء (الشكل الأساسي : حماية كوخ الساحرة) ، وحتى تفاصيل مثل شعر الأميرة الذهبي (وهي سمة موزعة في جميع أنحاء العالم) تحتاج إلى معنى خاص وتؤدي إلى تحليل . وتسمح دراسة الصفات **بتفسير** علمي للحكاية . وهذا من الوجهة التاريخية يدل على أن الحكاية الخرافية في أساسها المورفولوجي تمثل **أسطورة** وندرك أننا من وجهة نظر التراث

العلمي المعاصر ، نعبر كليًا عن فكرة هرطقية أو بدعة تتناف مع المعتقدات . ولقد رفضت المدرسة الأسطورية هذه الفكرة كليًا . وفي المقابل ، فإن هذه الفكرة لها مناصرون أقوياء مثل فوندت Wundt وقد توصلنا إليها الآن عن طريق التحليل المورفولوجي .

وعلى أية حال فإننا نقول كل ذلك في شكل افتراض . ينبغي أن تربط الدراسات المورفولوجية في هذا المجال بالدراسة التاريخية التي لانستطيع في الوقت الحاضر الدخول فيها . وهنا يجب أن تدرس الحكاية على أساس المفاهيم الدينية .

وهكذا نرى أن دراسة صفات الشخصيات الدراماتيكية التي لخصناها هنا ، مهمة جدا . ولا يعتبر التوزيع الدقيق للشخصيات الدراماتيكية حسب صفاتها جزءا من مهمتنا . فالحديث عن احتمال أن الشرير يمكن أن يكون تنينًا ، ساحرة ، عجوزًا شمطاء ، لصًا ، تجارًا ، أميرة شريرة .. إلخ ، وإن تكون الشخصية المانحة ساحرة عجوزًا ، جدة في الساحة الخلفية للمنزل ، شبح غابة أو دبًا .. الخ ، ليس مهما ، ذلك لأن هذا سيقودنا إلى تراكم قائمة مبوبة . ومثل هذه القائمة المبوبة شائقة إذا قدمت من وجهة نظر المشاكل العامة فقط . ولقد لخصت هذه المشاكل ، وهي : قوانين التحويلات والمفاهيم المجردة التي انعكست في الأشكال الأساسية لهذه الصفات .

ولقد قدمنا أيضًا نظامًا أو خطة للتوسع (انظر الملحق الأول ص ٢١٥) . لكن بما أن الأسئلة العامة المطروحة تتطلب دراسات خاصة ولايمكن أن تحل في مقالة مختصرة ، فإن القائمة المبوبة البسيطة تفقد معناها وتصبح قائمة جامدة - ضرورية لحد ما للمختصين ولكن ليس لها أهمية عامة .

الفصل التاسع

الحكاية ككل

«سيكون اكتشاف النبات الأصلي أو الأوّلي الذي تفرعت عنه النباتات كافة أكثر شيء مدهش في العالم وستحسدني الطبيعة نفسها على هذا الاكتشاف . فبمقدور المرء عندئذ أن ينتج عددًا غير محدود من النباتات المتجانسة ، وهي نباتات يمكن أن توجد رغم أنها غير موجودة . فهي ليست فنية أو ظلالا شعرية أو تخيلات لأن لها حقيقة وضرورة داخليتين . وسينطبق نفس القانون على كل شيء حي .»

[جوتـــه]

١ - الطرق التي تجمع بها الحكايات

الآن وقد أشرنا إلى العناصر الأساسية للحكاية وأوضحنا السمات البارزة ، يمكننا أن ننطلق إلى تحليل النصوص .

أولا وقبل كل شيء يبرز السؤال : ماذا نعني بالحكاية ؟

الحكاية ، من ناحية مورفولوجية ، يمكن أن تطلق على أي تطور من فعل الشر *(A)* أو الفقدان *(a)* من خلال الوظائف الوسيطة إلى الزواج *(W*)* أو إلى الوظائف الأخرى المستخدمة كحل لعقدة الحكاية . وقد تكون الوظائف النهائية أحيانًا إما جائزة *(F)* أو كسبًا أو ، بصفة عامة ، القضاء على سوء الطالع *(K)* أو هروباً من مطاردة *(Rs)* ... إلخ . ونسمي مثل هذا النوع من التطور **حركة** *(Move)* . وينشأ عن كل فعل شر أو فقدان حركة جديدة . وقد تشمل حكاية واحدة حركات مختلفة . وحينما نحلل نصًا يجب أن نقرر قبل كل شيء عدد الحركات التي يَتَكَوَّن منها . فقد تتبع حركة واحدة حركة أخرى مباشرة لكن يحتمل أيضًا أن تتداخلا ، يتوقف تطور كان قد بدأ للحظة وتقحم حركة جديدة . وتحديد حركة ما ليس دائما شيئًا سهلا ، لكنه ممكن دائما وبدقة تامة . ومع ذلك إذا ماعَرَّفْنا الحكاية ، بصورة شرطية ، كحركة ، فإن هذا لايعني إطلاقًا أن

عدد الحركات يوازي بدقة عدد الحكايات إذ تقود أدوات التوازي والتكرار الخاصة .. إلخ إلى حقيقة أن الحكاية الواحدة يحتمل أن تكون مكونة من حركات عديدة .

لذا ، وقبل حل مشكلة كيفية التمييز بين نص يشمل حكاية ونص يشمل حكايتين أو أكثر ، دعنا نرَ بأي الطرق تتكون الحركات بغض النظر عن عددها في النص .

يمكن أن تكون تشكيلة الحركات كما يلي :

١ ـ تتبع حركة حركة أخرى بصورة مباشرة . والمخطط التقربي لمثل هذه التشكيلة كما يلي :

I A ________________ W'
II A ________________ W²

٢ ـ تبدأ حركة جديدة قبل نهاية الحركة الأولى . وتنقطع بحركة أعتراضية وبعد انتهائها تتبع الحركة الأولى . ويكون المخطط كالتالي :

I. A ________________ G .... K ________________ W'
II a ________________ K

٣ ـ ويمكن أن تنقطع الحركة الاعتراضية ذاتها ، وفي هذه الحالة يتعقد المخطط ويكون بالصورة التالية :

I ____________ ------------ ____________ ------------

II ____________ ____________
III ------------

٤ ـ ويمكن أن تبدأ حكاية مابفعلىْ شر مرة واحدة ، الأول منها يقضي عليه كليًا قبل الآخر . فاذا ماقتل البطل أو سرق منه الوسيط السحري ، عندها تُصَفى اولا وقبل كل شيء جريمة القتل وبعدها تصفى السرقة أيضًا .

$$A^{14}_{2} \begin{cases} I \text{ ———————— } K^{9} \\ II \text{ - - - - - - - - ———— } K^{7} \end{cases}$$

٥ ـ قد تكون لحركتين نهاية واحدة .

٦ ـ وتشمل أحيانًا الحكاية باحثين (انظر حكاية رقم ١٥٥ «الإيفانان ، ابنا الجندي») . يغادر الأبطال في منتصف الحركة الأولى . وعادة مايغادرون في منعطف الطريق . ويخدم منعطف الطريق هذا كعنصر تشتيت (وسنرمز للانفصال عند منعطف الطريق بالرمز > . ومع ذلك ، فأحيانـا يؤدي منعطف إلى الطريق إلى إضافة بسيطة) . وغالبًا مايعطي الأبطال بعضهم البعض شيئًا عند الانفصال (ملعقة ، مرآة ، منديل) وسنرمز لعملية الإعطاء هذه بالرمز (Y) . ومخطط مثل هذه الحكايات هو مايلي : ـ

هذه هي الطرق الرئيسية لتشكيلات الحركات . وعندها يثار السؤال : تحت أي الشروط تشكل حركات عديدة حكاية واحدة ومتى نواجه بحكايتين أو أكثر ؟ عند هذه النقطة يجب أن يقال أولا ، وقبل كل شيء ، **ان فهم تشكيل الحركات ليس له أي اثر إطلاقا** . ولايوجد مؤشر واضح أيضًا ، لكن يمكن سرد العديد من الحالات الواضحة .

نجد حكاية **مفردة** في الحالات التالية :

١ ـ إذا كانت الحكاية كلها تتكون من حركة واحدة .

٢ ـ إذا كانت الحكاية تتكون من حركتين ، واحدة منها تنتهي إيجابيًا بينما الأخرى تنتهي سلبيًا . فمثلا في الحركة الأولى : تطرد زوج أب بنت زوجها من امرأة أخرى ، فيأخذها والدها بعيدًا وتعود بالهدايا وفي الحركة الثانية : ترسل زوج الأب بناتها ، فيأخذهن الأب ، ويعدن معاقبات .

٣ ـ في حالة تكرار الحركات كلها ثلاث مرات : يخطف تنين فتاة في الحركة الأولى وفي الثانية : يخرج الأخوة الكبار في المقابل ، للبحث عنها ويعجزون عن الحركة والتقدم . وفي الحركة الثالثة : يخرج الأخ الأصغر وينقذ الفتاة وأخوته .

٤ ـ إذا ما تم الحصول على وسيط سحري في الحركة الأولى واستخدم فقط في الحركة الثانية . فمثلا في الحركة الأولى : يخرج الأخوة من المنزل للحصول على خيول لأنفسهم ، فيحصلون عليها ويعودون بها . وفي الحركة الثانية : يهدد تنين أميرة فيخرج الأخوة ويصلون إلى هدفهم بمساعدة الخيول . ويبدو أن ما حصل هنا هو التالي : يوضع الحصول على وسيط

سحري ، ويكون عادة في وسط الحكاية ، قبل التعقيد الرئيسي ويسبق الحصول على الوسيط السحري شعور غير مسبب بالفقدان . فمثلا يحتاج الأخوة فجأة إلى خيول مما يؤدي إلى البحث أي إلى حركة .

٥ - ويكون لدينا حكاية مفردة إذا ما كان هناك حتى نهاية تصفية سوء الطالع ، شعور مفاجيء بنقص ما أو فقدان يثير بحثًا جديدًا أي حركة جديدة وليس حكاية جديدة . وفي مثل هذه الحالات يصبح من الضروري وجود حصان جديد ، بيضة تحتوى على موت كوشي *(Koscej)* الخ . وهى تعطى في نفس الوقت البداية لتطور جديد ، بينما يتوقف مؤقتا التطور الذي بدأ .

٦ - ويكون لدينا حكاية مفردة في حالة أن فِعْلي شر موجودان معًا في العقدة (اختفاء وسحر ابنة زوج وهَلُمَّ جَرًّا) .

٧ - ونجد أيضًا حكاية مفردة في نصوص تشمل الحركة الأولى فيها قتالا مع تنين وتبدأ الحركة الثانية بسرقة أخوان لغنيمة ، بدفع البطل إلى هوة . إلخ ، تتبع عندئذ *(L)* كما هو الحال للمهام الصعبة . وهذا هو التطور الذي يصبح واضحًا لنا أثناء تعداد كل وظائف الحكاية . وهذا هو الشكل الكامل والتام للحكاية .

٨ - ويمكن أن تعتبر الحكايات ، التي يفترق فيها الأبطال عند علامة طريق حكايات كاملة أيضًا . ويجب أن نلاحظ مع ذلك أن قدر كل واحد من الأخوة يمكن أن يشكل حكاية مستقلة تماما ومن الجائز استبعاد هذه الحالة من صنف الحكايات الكاملة .

وفي كافة الحالات الأخرى ، يكون لدينا حكايتان أو ثلاث حكايات . وحينما نعرف الحكايات المزدوجة ، يجب ألا نسمح لأنفسنا بأن ننخدع بالحركات القصيرة (المختصرة) . فالحركات ، التي تشمل إتلاف محصول أو إعلان حرب ، قصيرة بصورة عامة . ويحتل تلف المحاصيل بصفة عامة مكانة خاصة نوعًا ما . وفي الغالب تؤدي الشخصية التي أتلفت المحصول دورًا أكبر في الحركة الثانية أكثر مما في الأولى وتُقَدَّم هذه الشخصية من خلال إتلاف المحصول . وعليه فإن المهر الذي يسرق العلف في الحكاية (١٠٥) هو المانح ، بعد ذلك (قارن رقم ١٨٦ ورقم ١٨٧ كذلك) . ويُقَدَّم الفلاح في حكاية رقم (١٢٦) في شكل طائر صغير يسرق الحبوب فهو يشبه الفلاح النحاسي في الحكاية رقم ١٢٣ ، ١٢٥ («وذلك العصفور – كان هو الفلاح النحاسي») . ولكن تقسيم الحكايات التي تقوم على أساس الشخصيات مستحيل إلا أنه يمكن القول إن أول كل حركة يعد ويُقَدِّم شخصيات لحركة لاحقة . فسرقة المحاصيل أو القبض على لص تعتبر نظريًا حكاية مستقلة تمامًا . لكن مثل هذه الحركة تعتبر في الغالب مدخلية .

ب – مثال على تحليل حكاية

يمكننا بمعرفة كيفية توزيع الحركات أن نحلل أية حكاية إلى أجزائها الأساسية . فوظائف الشخصيات الدراماتيكية كما قلنا هي الأجزاء الاساسية . وهكذا يكون لدينا العناصر الموصلة ثم الدوافع . وتحتل صيغ ظهور الشخصيات الدراماتيكية (وصول تنين طائر ، لقاء بساحرة) مكانة خاصة .

وأخيرًا ، لدينا عناصر الصفات أو الأكسسوارات مثل كوخ ساحرة أو ساقيْها الطينيتيْن . إن هذه الأصناف الخمسة للعناصر لاتُعَرِّف بنية الحكاية فحسب ولكن الحكاية ككل .

دعنا نحاول تحليل حكاية بصورة كاملة ، كلمة كلمة . وكمثال لذلك سوف نختار حكاية قصيرة مكونة من حركة واحدة ـ وهي أقصر الحكايات في مادتنا العلمية . وسوف نقدم تحليلات توضيحية لحكايات أكثر تعقيدًا في الملحق ، حيث إنها مهمة بصفة عامة للمختص فقط .

المثال هو حكاية «بجعة الأوز» رقم (١١٣) .

كان يعيش رجل عجوز وامرأة عجوز لهما من الذرية بنت وولد صغير .[٧٢] قالت الأم : «ابنتي ابنتى نحن سنخرج للعمل وسنحضر لك رغيفًا صغيرًا واشترى لنفسك منديلا صغيرًا . كوني عاقلة واهتمى بأخيك الصغير ولاتتركى الحوش» [٧٣] ذهب العجوزان بعيدا[٧٤] ونسيت البنت ما أمراها به [٧٥] ووضعت أخاها الصغير على الحشيش تحت النافذة وجرت إلى الشارع والتهت باللعب واللهو .[٧٦] هبطت بجعة الأوز وأمسكت بالولد الصغير وحملته بعيدًا على أجنحتها .[٧٧]

عادت البنت وبحثت عن أخيها ولكنه لم يكن هناك[٧٨] فأخذت

---

٧٢ ـ الحالة الاستهلالية (α)

٧٣ ـ تحذير مكثف بوعد (γ_1)

٧٤ ـ مغادرة العجوزين (β^1)

٧٥ ـ دوافع مخالفة التحذير (M)

٧٦ ـ مخالفة التحذير (δ^1)

٧٧ ـ فعل شر (A^1)

٧٨ ـ الإعداد لإعلان سوء الطالع (B^4)

تجري هنا وهناك تبحث عنه ولكن دون جدوى . صرخت وبكت وناحت قائلة بأن شرا سيحل بأخيها أمًا وأبًا لكن أخاها الصغير لم يجب .[٧٩] جرت إلى الحقل الفسيح[٨٠] فطارت بجعة الأوز بعيدًا واختفت خلف الغابة المظلمة . ولقد كان لبجعة الأوز شهرة سيئة وسببت العديد من الشرور ، وسرقت العديد من الأطفال الصغار . وخمنت البنت أن بجعة الأوز خطفت أخاها ، وشرعت في اللحاق بها[٨١] فجرت وجرت حتى وصلت إلى موقد[٨٢] «يا موقد ، ياموقد أخبرني إلى أين طارت البجعة ؟» فأجاب الموقد : «إذا أكلت كعكة سأخبرك»[٨٣] «آه ! نحن لانأكل حتى الكعك المصنوع من الحب في منزل والدي»[٨٤]

تبع ذلك مقابلة مع شجرة تفاح ثم نهر وقدم كل واحد منها اقتراحا مشابها وأعطت البنت إجابة مشابهة .

كان عليها أن تجرى خلال الحقول وتتجول في الغابة لفترة طويلة لولا أنها قابلت بالمصادفة ولحسن الحظ قنفذًا[٨٥] وأرادت أن تكزه بمرفقها لتلفت نظره[٨٦] لكنها خافت أن

---

٧٩ ـ تفاصيل الإعداد بصورة ثلاثية

٨٠ ـ مغادرة المنزل للبحث ($C\uparrow$)

٨١ ـ بما أنه لايوجد مُرسل للاعلان عن سوء الطالع فإن هذا الدور يتحول للشرير نفسه الذي ، بعد إبطاء معين ، يعطي مُعلومات عن طبيعة المصيبة وذلك بحقيقة ظهوره للمرة الثانية .

٨٢ ـ ظهور مُخْتبر يُقابل مصادفة (صيغة قانونية لظهوره) (٧١ ، ٧٣)

٨٣ ـ حوار مع مُخْتبر (مختصره جدا) والمحاكمة (٧٦ ، ٧٨/ط)

٨٤ ـ إجابة وقحة ، ردة فعل سلبية من البطل ، تثير هذه النتيجة تكرارًا ثلاثيًا ، وهي ضرورية لسياق الحدث لتقديم العون للبطل (E سلبية)

٨٥ ـ ظهور مساعد (F')

٨٦ ـ هيئة يائسة للمساعد دون حاجة للرحمة (d^7)

تخدش نفسها (٨٧) «ياقنفذي ياقنفذي الصغير هل رأيتْ إلى أين طارت البجعة ؟» (٨٨) سألته البنت . «بعيداً هناك» أشار القنفذ . (٨٩) جرت ووصلت إلى كوخ مبني على ساقي دجاجة ويدور حول نفسه (٩٠) .

وداخل الكوخ كانت تجلس بابا جاقا كاشفة الوجه وبساق من الطين (٩١) وكان أخ البنت الصغير جالسًا أيضًا هناك على كرسي (٩٢) يلعب بتفاح ذهبي (٩٣) .

رآته أخته وسرقته وأمسكت به وحملته بعيدًا (٩٤) ، (٩٥) . وطارت خلفها البجعة تلاحقها (٩٦) . وتكاثر عليها الأشرار . فأين المخبأ أو الملجأ ؟ (وهكذا نرى مرة أخرى اختبارات من قبل نفس الشخصيات السابقة ، شجرة التفاح ، النهر لكن بإجابة إيجابية تؤدي إلى مساعدة المُخْتَبَر نفسه في شكل انقاذ من المطاردة (٩٧) فيخبيء النهر وشجرة التفاح والموقد البنت الصغيرة وتنتهي القصة بوصول البنت إلى المنزل) .

---

٨٧ - الرحمة (E^7)

٨٨ - حـــــوار (§)

٨٩ - يصبح القنفذ الشاكي مساعدا يوضح الطريق $(F=G^4)$

٩٠ - مسكن للشرير (92G)

٩١ - ظهور الشرير الجسماني (94)

٩٢ - ظهور الشخص المبحوث عنه (94)

٩٣ - الذهب يعتبر واحدا من التفاصيل المميزة للأشخاص المبحوث عنهم . صفة (٩٩) .

٩٤ - الاستلام عن طريق استخدام الدهاء أو القوة (K^1) .

٩٥ - العودة مذكورة ضمنا وليس صراحة (↓)

٩٦ - المطاردة في شكل هروب (Pr^1)

٩٧ - النجاة من المطاردة (Rs^4)

وإذا ما أردنا الآن أن نكتب كل وظائف هذه الحكاية ، ستكون النتيجة هي المعادلة الآتية :

$$\gamma^1\beta^1\delta^1A^1C\uparrow\left\{\begin{matrix}[DE^1\ \text{neg.}\ F\ \text{neg.}]\\ d^7E^7F^9\end{matrix}\right\}G^4K^1\downarrow[Pr^1D^1E^1F^9=Rs^4]^8$$

دعنا الآن نتخيل أن كل الحكايات في مادتنا تم تحليلها بنفس الطريقة وأننا قمنا بمعادلات كنتيجة لكل تحليل . إلى ماذا سيقودنا ذلك ؟ يجب علينا أن نقول فى البداية إن التحليل إلى اجزاء مهم عموما في أي علم . ولقد رأينا أنه لم تكن هنالك وسيلة تقوم بذلك بصورة كلية وموضوعية للحكاية . وهـذه نتيجة هامة . لكن إضافة إلى ذلك يمكن مقارنة المعادلات وعندها يمكن الإجابة على العديد من الأسئلة التي طرحناها في الفصول السابقة . وسنحاول الآن الإجابة على بعض هذه الأسئلة .

جـ - مشكلة التصنيف

وصفنا سابقاً الفشل الذي كان يعاني منه تصنيف الحكاية المعتمد على موضوعها . دعنا نستخدم الآن استنتاجنا لتصنيف حسب السمات البنائية .

وهنا لابد أن نفرق بين مشكلتين : (١) فصل طبقة الحكاية الخرافية عن طبقات الحكايات الأخرى ؛ (٢) تصنيف الحكايات الخرافية نفسها .

يسمح البناء الثابت للحكايات الخرافية **بتعريف** افتراضي

يمكن أن نعبر عنه بالصورة التالية : الحكاية الخرافية قصة مبنية على التغير المناسب للوظائف المذكورة أعلاه في أشكال مختلفة بغياب بعضها عن كل حكاية وتكرار البعض الآخر . ويفقد بذلك المصطلح «خرافي *Fairy* » معناه ، حيث إنه من السهل أن نتخيل حكاية خرافية عجيبة خيالية بطريقة مختلفة كليًا (قارن بعض حكايات معينة لأندرسون *(Anderson)* وبرنتانو *(Brentano)* أو حكاية جوته *Goethe* عن التنين وزهرات الزنبق ، إلخ) من جانب آخر ، يحتمل أيضًا أن تُبنى الحكايات غير الخرافية حسب المخطط المذكور أعلاه . ويوضح عدد كبير من الاساطير *(Legends)* وبعض الحكايات الفردية عن الحيوانات والروايات القصيرة المعزولة نفس البنية . وعليه فإنه ينبغي أن نستبدل كلمة «خرافي *Fairy* » بكلمة أخرى . لكن إيجاد مثل ذلك المصطلح صعب جدًا . سنترك مؤقتًا هذه الحكايات باسمها القديم . فقد يتغير المصطلح حين يرتبط بدراسة طبقات أخرى ، ويمكن أن تُسمى الحكايات الخرافية حكايات تخضع لمخطط سبع شخصيات ، لكن هذه التسمية ، رغم دقتها لحد بعيد ، خرقاء وغير مناسبة . وإذا عُرِّفت هذه الحكايات من الناحية التاريخية فإنها تستحق الاسم القديم «الأساطير القديمة *Archaic Myths* » لكن هذا الاسم لم يعد مستخدما .

بالطبع يحتاج تعريف مثل هذه الطبقة إلى تحليل أوَّلي . وينبغي ألَّا نتوقع أن مثل هذا التحليل لنص مايمكن أن يُنَفَّذ بسرعة وبسهولة . فعادة ما يكون العنصر غير الواضح في نص

واضحًا في نص آخر مواز أو نص مختلف . والتحليل الصحيح للحكاية ليس دائمًا سهلا ، فهو يحتاج إلى قدر من الخبرة والمهارة . صحيح أن العديد من الحكايات في المجموعات الروسية يمكن تحليلها بيسر وسهولة ، لكن العمل يتعقد بحقيقة أن بنية الحكاية غير المحرفة تخص الفلاحين فقط . بل تخص الفلاحين الذين لم يلمسوا حظًا من الحضارة . فكل التأثيرات الخارجية تغير الحكاية وأحيانًا تخربها ، وتبدأ الصعوبات حالما نترك حدود الحكاية النقية الموثوق بها كلية . وفي هذا الخصوص فإن في مجموعة *Afanas'ev* مادة مرضية لدرجة تثير الدهشة . لكن حكايات الأخوين جريم *Brothers Grimm* تقدم نفس المخطط العام الذي يظهر شكلاً أقل نقاء وثباتًا عنها . ومن المستحيل تقديم كافة التفاصيل . ويجب على المرء أن يتذكر أجناسًا *(genres)* كاملة تُمَثَّل وتمزج كما تُمَثَّل العناصر داخل الحكاية . تُشكل إذن أحيانًا مجموعات متماسكة ومعقدة بدرجة عالية تدخل فيها أجزاء من مخططنا كأحدوثات . ويمكن أن نشير أيضًا إلى أن بنية مماثلة تظهر في عدد من الأساطير القديمة . يُقدّم بعضها هذه البنية في صورة نقية عجيبة . وهذا هو المجال الذي يمكن أن يتتبع فيه أثر الحكاية بكل تأكيد . وفي المقابل تعرض البنية نفسها في بعض روايات البطولة مثلا وهذا مجال يحتمل أن يتتبع ذاته إلى الحكاية . وتعتبر الدراسة التفصيلية المقارنة مهمة المستقبل .

ولنوضح أن العديد من الحكايات حول الحيوانات مبنية أيضًا بنفس الطريقة ، فاننا سنفحص حكاية الذئب والأطفال

(رقم ٥٣ في مجموعة افناسيف) . تقدم لنا هذه الحكاية بحالة استهلالية (الماعز والأطفال) ، غياب واحد من كبار السن ، تحفير ، إغراء الشرير بتجاهل التحذير (الشرير هنا هو الذئب) ، مخالفة التحذير ، اختطاف أحد أعضاء الأسرة ، إبلاغ المصيبة ، البحث ، قتال الشرير (وهي لحظة مثيرة للتمثل مع مهام صعبة : تقترح الماعز على الذئب أن يقفز فوق حفرة عميقة ، قارن بحكاية رقم ١٣٧ : تقترح الأميرة على القيصر أن يعبر فوق حفرة عميقة بعامود) . ويصبح ذبح الذئب في نفس الوقت عقابًا له . ويتبع ذلك استعادة المخطوفين وعودتهم . لذلك فان هذه الحكاية ينبغي أن تستثنى من طبقة حكايات الحيوانات وهي تشكل المخطط التالي :

$$\gamma^1 \beta^1 S^1 A^1 B^4 C \uparrow I^6 K^1 \downarrow$$

وبذلك يمكننا باستخدام السمات البنائية أن نُخرج مجموعة من مجموعات أخرى بصورة صحيحة وموضوعية مطلقاً .

يجب علينا بعد ذلك أن نفرق بين الحكايات في جوهرها . وللاحتراز ضد الأخطاء المنطقية ، سنلاحظ أن تصنيفًا صحيحا يمكن أن يتم على مراحل ثلاث :

(١) حسب صور مختلفة لعلامة *(Sign)* **واحدة** (أشجار متساقطة أو صنوبرية) أو (٢) حسب غياب أو وجود علامة أو أخرى (حيوانات ذوات السلسلة الفقرية في مقابل حيوانات غير ذوات السلسلة الفقرية) أو (٣) حسب علامات غير كاملة التبادل (حيوانات ذوات مخلبين في مقابل الثدييات) . ويمكن أن

نبدل ، ضمن حدود تصنيف واحد ، الأدوات حسب الأجناس (genera) والأنـواع (Species) والتنـوعـات (Varieties) أو بدرجات التنازل فحسب . لكن كل درجة من درجات التنازل تتطلب تجانس الأسلوب وثباته .

وإذا ما كان على المرء أن ينظر الآن إلى مخططنا (الذي سنستعرضه قريبًا) فقد يتساءل حول إمكانية التصنيف حسب العلامات غير كاملة التبادل . ويظهر من النظرة الأولى أن ذلك مستحيل ، حيث لاتلغي وظيفة واحـدة أخرى . لكن عنـد الفحص المتأني الدقيق نلاحظ وجود زوجين من الوظائف داخل حركة واحدة بصورة نادرة بحيث إن تركهما يمكن أن يعتبر شيئًا عاديًا بينما تركيبهما يمكن أن يعتبر معارضة للقاعدة (لكن هذا ، مع ذلك ـ كما سنرى ـ لايعارض تأكيدنا حول وحدة الحكاية من الناحية النمطية) . وهذان الزوجان هما الصراع مع الشرير والانتصار عليه H-I وصعوبة المهمة وحلها M-N . ففي مائة حكاية يظهر أول هذين الزوجين واحدةً وأربعين مرة ويظهر الزوج الثاني ثلاثًا وثلاثين مرة ، ويظهران في حركة مشتركة واحدة ثلاث مرات . ونلاحظ أيضًا أن الحركات موجودة وتتطور دون هذه الوظائف . وبذلك تشكل مباشرة أربع طبقـات : تطورات من خلال H-I ، وتطورات من خلال M-N ، وتطورات من خلال كل من M-N, H-I وتطورات دونهما .

لكن تصنيف الحكايات يصبح معقدًا بصورة غير طبيعية لأن كثيرًا من الحكايات تتكون من حركات عديدة . سنتحدث الآن عن الحكايات ذات الحركة الواحدة ونستمر في تقسيم الحكايات البسيطة ونعود بعدها للحكايات المركبة .

لا يمكن أن يتم تصنيف إضافي حسب السمات البنائية الصرفة . لأن الوظائف M-N, H-I هي فقط التي تعزل بعضها البعض ، بينما كافة الوظائف الأخرى ليست كذلك . وعليه فإن من الضروري أن نختار عنصرًا واحدًا يكون واجبًا لكل الحكايات وأن نجعل التقسيم حسب اختلافاته . والعنصران A (الشر) و a (الفقدان) هما العنصران الواجبان فقط . ويمكن أن تكون التصنيفات الإضافية حسب هذين العنصرين . ونتيجة لذلك ستأتي على رأس كل طبقة ، الحكايات التى تدور حول اختطاف شخص ما ، ثم حكايات سرقه طلسم ما .... إلخ في كل ضروب العنصر (A) . وبعدها تأتي حكايات فيها العنصر a (الفقدان) أي حكايات البحث عن عروس ،طلسم .. إلخ . ومن الممكن أن نرفض بهذه الطريقة وقوع حكايتين لهما بدايتان متشابهتان في طبقتين مختلفتين اعتمادا على وجود أو عدم وجود مهمة صعبة فيهما . قد يحدث هذا حقا لكنه لايشكل اعتراضا ضد صحة تصنيفنا . فالقصص ذات H-I وتلك ذات M-N . هي أساسا قصص مختلفة التركيب ، لأن هذه السمات تعـزل بعضها البعض . ووجود أو غياب العنصر المعني هو السمة البنائية الأساسية فيها . ففي علم الحيوان مثلا ، لايقع الحوت تحت مجموعة السمك لأنه يستنشق الهواء برئتين ، رغم أن شكله الخـارجي يشبه السمكـة جدا . وثعبـان البحر يصنف في الأسماك ، رغم أنه يشبه الثعابين . والبطاطس تقع في مجموعة النباتات ذات الساق ، رغم أن الكل يعتبرها جذرًا وهَلُمَّ جَرًّا . هذا تصنيف يقوم على البنية والسمات الداخلية ، وليس على السمات الخارجية الدائمة التغير والتبدل .

إضافة إلى ذلك ، يثار السؤال ماذا نفعل بالحكايات ذات الحركات المتعددة أي الحكايات التي بها أفعال شر عديدة يتطور كل واحد منها بصور منفصلة .

هنالك طريق واحد فقط لمعالجة هذه المسألة : بالإشارة لكل نص متعدد الحركة ، يجب أن يذكر أن الحركة الأولى هي كذا وكذا ، وأن الحركة الثانية هي شيء مختلف وهكذا . ولايوجد حل آخر . وقد يبدو هذا الحل غير مريح وغير منظم خاصة إذا رغبنا في عمل جدول مختصر للتصنيف ، لكنه في نفس الوقت منطقي وسليم في جوهره .

لذلك فإننا نحصل ، فيما يبدو ، على أربعة أنواع من الحكايات . ولكن ألا يتعارض هذا مع تأكيدنا تجانس كل الحكايات ؟ إذا ما اسُتبعد العنصران M-N, H-I عن بعضهما البعض في حركة واحدة ، فهل هذا يعنى أن أمامنا نوعين أساسيين معينين من الحكايات وليس نوعًا واحدًا ، كما أكدنا سابقا ؟ كلا ، ليس كذلك . فلو فحصنا بدقة تلك الحكايات التي تتكون من حركتين سنلاحظ التالي : إذا كانت حركة واحدة تشمل قتالا والاخرى مهمة صعبة ، فإن القتال يتم دائما في الحركة الأولى والمهمة الصعبة في الحركة الثانية . وتعطى هذه الحكايات بداية نمطية للحركة الثانية مثل رمي إيڤان في هوة على يد أخوانه ، إلخ .

لمثل هذه الحكايات تعتبر بنية الحركتين شيئا قانونيا . فهذه حكاية **واحدة** تتكون من حركتين ، وهي النوع الأساسي لكل الحكايات . ويمكن فصلها بسهولة إلى جزئين . فيقدم الأخوة

التعقيد . وإذا لم يُقدَّم الأخوة في البداية ، أو إذا كان دورهم عموما محدودا من البداية فإن الحكاية يمكن أن تنتهى بعودة إيفان السعيدة (أي بنهاية الحركة الأولى) ولانحتاج إلى الحركة الثانية . وبهذه الطريقة يمكن أن يوجد النصف الأول كحكاية مستقلة . وفي المقابل ، فإن النصف الثانى حكايـة منتهية أيضًا . وباستعاضة الأخوة بأشرار آخرين أو ببساطة بدء الحكاية ببحث عن عروس ، يكون لدينا حكاية يمكن أن تتطور عن طريق مهام صعبة . وهكذا يمكن أن تُوجد كل حركـة منفصلة . ولكن اتحاد حركتين فقط ينتج حكاية مكتملة كلية . ومن الممكن جدا أن يوجد النوعان تاريخيًا أي أن لكل نوع تاريخه الخاص ، وأن المأثورين تقابلا في مرحلة بعيدة واندمجا في شكل واحد . لكن في الحديث عن الحكايات الخرافية الروسية فنحن مضطرون أن نقول اليوم إنها حكاية واحدة يمكن أن ترجع إليها كل حكايات مجموعتنا .

د ـ حول العلاقة بين أشكال البناء الخاصة والنمط العام

دعنا نفحص طبيعة كل جانب من حكاياتنا :

١ ـ إذا جمعنا كل المخططات ، واحدًا بعد الآخر ، التي تشمل صراعًا ـ انتصارا وكذلك تلك التى تشمل مجرد قتل عدو دون قتال فإننا نحصل على المعادلة التالية :

$$A\ B\ C \uparrow D\ E\ F\ G\ H\ J\ I\ K \downarrow P_r\ R_s\ L\ Q\ E_x\ T\ U\ W^{*}$$

٢ ـ وإذا جمعنا كافة مخططات الحكايات التي تشمل مهاماً صعبة ، فإننا نحصل على النتيجة التالية :

$$A\ B\ C \uparrow D\ E\ F\ G\ L\ M\ J\ N\ K \downarrow P_r\ Q\ E_x\ T\ U\ W^{*}$$

وتعطينا مقارنة هاتين النتيجتين النتائج التالية :

$A\ B\ C \uparrow D\ E\ F\ G\ H\ J\ I\ K \downarrow P_r\ RDs\ L\ Q\ E_x\ TUW^{\cdot}$

$A\ B\ C \uparrow D\ E\ F\ G^o\ L\ M\ J\ N\ K\ P_s\ QE_x\ TUW^{\cdot}$

ويتضح من هذا أن الصراع ـ الانتصار H-I والمهام الصعبة وحلها M-N توازي بعضها البعض بالنسبة لمكانها في سلسلة الوظائف الأخرى . وبين هذه الوظائف تتحول الأماكن فقط عن طريق الوصول غير المعروف وطلب البطل المزيف O-L الذي يتبع القتال ويسبق المهمة الصعبة (مثلا ، يتنكر الأمير في شكل طباخ . يتظاهر السقاء بأنه المنتصر ، ويسكن إيفان في سكن مع عامل يدوي ، ويمر الأخوة أنفسهم في صورة الحاصلين على الأسلاب) .

إضافة إلى ذلك يمكننا أن نلاحظ أن حركات المهام الصعبة غالبا ما تكون حركات ثانية ، أو متكررة ، أو منفردة ونادرًا (مرة واحدة فقط) ما تحدث أولا . فإذا اشتملت حكاية على حركتين ، فان الحركات التى تشمل قتالا تسبق تلك التى تشمل المهام . وعليه نخلص إلى أن حركة بـ H-I هى حركة أولى نموذجية وأن حركة بمهمة صعبة هى عادة حركة ثانية نموذجية أو مكررة . وكل واحدة منها تستطيع أن تكون موجودة بمفردها ، لكن التشكيلة تحدث بالترتيب الذي ذكرنا . ومن الناحية النظرية فإن الترتيب العكسي ممكن أيضًا لكن مثل هذه الحالات سنواجهها دائمًا بالتشكيل الميكانيكي للحكايتين .

٣ ـ حكايات تشمل الزوجين معا ويمكن أن تقدم في الصورة التالية :

$A\ B\ C \uparrow F\ H\text{-}I\ K \downarrow L\ M\text{-}N\ Q\ E_x\ UW^{\cdot}$

ونرى هنا أيضًا أن الوظائف (H-I)تسبق الوظائف (M-N) وتقف الوظيفة (L) بينهما .

ولاتعطى الحالات المدروسة الثلاث مادة لاعطاء رأي عما إذا كانت المطاردة ممكنة في التشكيلة المعطاه . فهي غائبة في كل الحالات التي درسناها .

٤ ـ إذا جمعنا كل المعادلات التي لاتشمل الصراع أو المهام الصعبة في شكلها فإننا نحصل على النتيجة التالية :

$A\ B\ C \uparrow D\ E\ F\ G\ K \downarrow P\ R_s\ Q\ E_x\ TUW^{*}$

وإذا قارنا معادلات هذه الحكايت مع المعادلات السابقة يظهر لنا أن هذه الحكايات لاتقدم أي بناء محدد . ويمكن إخضاع كل الحكايات في مجموعاتنا للمعادلة المتغيرة :

$$A\ B\ C \uparrow D\ E\ F\ G \quad \frac{H\ J\ I\ K \downarrow P_r.R_s{}^{o}L}{L\ M\ J\ N\ K \downarrow P_r\ R_s}\ Q\ E_x\ TUW^{\cdot}$$

فحركات (H-I) تتطور حسب الجزء الأعلى ، وحركات (M-N) تتطور حسب الجزء الأسفل ، وحركات فيها الزوجان معًا تتبع الجزء الأعلى ثم ، ودون الوصول إلى نهاية ، تتطور متبعة الناتج الأسفل ؛ وحركات دون (M-N , H-I) تتطور بتجنب العناصر المميزة لكل منهما .

دعنا نجمع مادتنا حسب هذا المخطط . ودعنا نكتب محصلة مخططنا أولا على سطر واحد لايضاحها .

أما العناصر (M-N , H-I) فتكتب تحت بعضها البعض لأنها غير متجانسة (نقلنا المخططات الى الملحق رقم ٣) .

ماهي النتائج التي يقدمها لنا هذا المخطط ؟ أولا يؤكد هذا المخطط فكرتنا الأساسية حول تجانس بنية كل الحكايات .

وهذه النتيجة العامة الهامة لاتنطبق من النظرة الأولى مع مفهومنا عن ثراء الحكايات وتنوعاتها .

هذه النتيجة ، كما أشرنا سابقًا ، تبدو غير متوقعة . وقد كانت غير متوقعة لكاتب هذا الكتاب أيضًا . فهذه الظاهرة غير عادية وغريبة لدرجة أن المرء يشعر بطريقة ما بالرغبة في تناولها بإسهاب وتفصيل قبل المضي إلى النتائج الرسمية الخاصة . وبطبيعة الحال فإننا لانهتم بتفسير هذه الظاهرة ، بل ما يهمنا هو أن نقرر فقط الحقيقة ذاتها . لكننا مع ذلك نشعر بالحاجة في إثارة السؤال التالي : إذا كانت كل الحكايات متشابهة في الشكل فهل هذا يعني أنها صادرة عن مورد واحد ؟

ليس من حق المورفولوجي الإجابة على هذا السؤال . فهو في هذه اللحظة يعطي نتائجة للمؤرخ أو يصبح هو نفسه مؤرخًا . وإجاباتنا ، على الرغم من أنها في شكل افتراض ، هى أن الأمر يبدو كذلك . ومع ذلك ، فإن السؤال حول الموارد يجب أن لايثار بالمعنى الجغرافي الضيق . فأفتراض «المورد الواحد» لايعنى أن نفترض أن كل الحكايات أتت ، مثلا ، من الهند وانتشرت من هناك للعالم كله ، متخذة أشكالا مختلفة أثناء عمليات الهجرة . ويمكن أن يكون المصدر الواحد مصدرًا نفسيًا . ولقد قام

ڤوندت (Wundt) بالكثير من الدراسات في هذا المجال . لكننا هنا أيضًا يجب ان نكون حذرين ، فإذا كان من الممكن تفسير حدود الحكاية بقدرات الإنسان المحدودة عموما ، فلن تكون لنا حكايات من النوع الموجود لدينا . لكننا نملك آلاف الحكايات التي تشبه الحكاية الخرافية . وأخيرًا ، فإن الحياة اليومية يمكن أن تكون المصدر الواحد للحكاية . لكن الدراسة المورفولوجية ستوضح أن الحكاية تشتمل على القليل مما له صلة بالحياة اليومية ، هناك مراحل انتقالية عن نمط الحياة اليومية موجودة بكل تأكيد في الحكايات وهي تنعكس فيها بطريقة غير مباشرة . ومن أمثلة هذه المراحل الانتقالية الاعتقاد الذي ينشأ في مرحلة معينة في تطور الحياة اليومية ، ومن الممكن جدا وجود صلة طبيعية بين الحياة اليومية والدين من جانب ، وبين الدين والحكاية من جانب آخر . فحينما يختفي أسلوب حياة ودين يظهر محتواهما في شكل حكاية . وكما أشرنا سابقا ، فإن الحكاية تحتوى على آثار واضحة للأفكار الدينية يمكن تتبعها دون دراسة تاريخية . لكن بما أن مثل هذا الافتراض يتضح بسهولة حين يدرس تاريخيًا ، فإننا سنذكر بعض النماذج التوضيحية للعلاقة بين الحكايات والمعتقدات . فالحكاية توضح ثلاث حوامل تطير بإيقان في الهواء وهي المهر الطائر ، أو الطائر ، أو القارب الطائر . لكن هذه الأنواع الثلاثة هي أيضًا حاملة أرواح الموتى . فالمهر واسع الانتشار بين الشعوب الزراعية والرعوية والنسر بين الصيادين والقارب بين سكان الشواطىء . ويقدم فروبينس (Frobenius) رسما لمثل

باخرة الأرواح هذه من شمال غرب أمريكا . لذا يمكننا أن نفترض أن واحدًا من العناصر الأساسية لإنشاء الحكاية ، وهو الترحال ، يعكس أفكارا عن ترحال الأرواح في العالم الآخر . ويمكن دون شك نشوء مثل هذه الفكرة مع أفكار أخرى بصورة مستقلة عن بعضها في جميع أنحاء العالم . ويكمل المهمة تداخلُ الثقافات وموت المعتقدات . ويفسح المهر الطائر الطريق للسجادة الأكثر تشويقًا . لقد ابتعدنا بذلك كثيرًا عن موضوعنا وسنترك هذا للمؤرخين ليحكموا عليه . فالحكاية لم تدرس بعد دراسة وافية فيما يتعلق بمقارنتها بالدين وتعمقها في جوانب الحياة اليومية الثقافية والاقتصادية .

وهذا هو الاستنتاج العام الأساسي في دراستنا كلها . فلم يعد ممكنا أن نقول مع سبرانسكي *(Speranskij)* إنه لايوجد تعميمات في دراسة الحكاية . صحيح أن هذا التعميم هو مجرد محاولة لكنه إذا كان صحيحا ، فإنه ينبغي أن تتبعه في المستقبل سلسلة من التعميمات الأخرى . وعندها يسقط الحاجز المغلق للحكاية وينفضح سرها تدريجيًا .

على كل حال دعنا نعُد إلى مخططنا . إن تأكيد الثبات التام يبدو غير متجانس مع حقيقة أن سلسلة الوظائف ليست دائما نفس التي أظهرنا في المخطط العام . وستظهر الدراسة الدقيقة للمخططات انحرافات معينة . فعناصر *DEF* خاصة تجيء غالبا قبل *A* ولكن هذا لايخالف القاعدة لأنه ليس تسلسلا جديدًا وإنما هو تسلل **معكوس** .

وتقدم الحكاية العادية ، مثلا ، سوء الطالع في البداية وبعدها استلام مساعد ليقضي عليه . ويعطي التسلسل

المعكوس استلام المساعدة في الأول يليها سوء الطالع الذي يقضي عليه (العناصر DEF قبل A) . مثال آخر : يكون سوء الطالع عادة أولا يليه الخروج من المنزل (↑ A B C) . ويقدم التسلسل المعكوس الخروج من المنزل وهو عادة مايكون دون هدف ، («لينظر للناس وليُظْهِر نفسه» .. الخ) وحينما يكون البطل في الطريق يعلم بسوء الطالع .

وبعض الوظائف قادرة على تغيير مكانها . ففي الحكايتين ٩٣ و١٥٩ يقع القتال مع الشرير ، بعد المطاردة فقط . وقد تتبادل وظائف الاعتراف والافتضاح والزواج والعقاب الأماكن أيضًا . ومن بين الوظائف الفردية ، يحدث التحول في الوسيط السحري أحيانًا قبل أن يغادر البطل المنزل . فهناك الهراوات والحبال والقضبان الفضية أو الذهبية المزركشة الرامزة للجاه أو السلطة .. إلخ التى يعطيها الأب . وغالبا مانجد تحولا من هذا النوع في حالة التخريب الزراعي A^8 لكن يمكن أيضا أن نجده متصلا بتعقيدات أخرى وليس ، على أية حال ، متحكما سلفا في إمكانية أو استحالة مقابلة الشخصية المانحة من النوع المعتاد . وأكثر الوظائف حركة بالنسبة لموقعها هى الوظيفة T (تغير المظهر) . فموقعها المناسب من ناحية منطقية هو غالبًا إما قبل عقاب البطل المزيف أو بعده أو قبل الخطوبة . إن كل هذه الأنحرافات لاتغير الاستنتاج حول الوحدة النموذجية والقرابة المورفولوجية للحكايات الخرافية . فهذه مجرد تقلبات وليست نظامًا تشكيليًا أو محاور جديدة . وهنالك كذلك حالات معينة للمخالفات المباشرة . وفي حكايات معزولة نجد أن المخالفات

مهمة نوعا ما (١٦٤ ، ٢٤٨) ، لكن الفحص الدقيق سيوضح أن هذه الحكايات حكايات هزلية . ويجب أن نفهم هذا النوع من الإبدال المصاحب لتحول قصيدة إلى مسرحية هزلية سخيفة على أنه نتيجة الفصم .

وتقدم الحكايات المعزولة شكلاً ناقصاً بالنسبة للنوع الأساسي . فتَغِيب وظيفة أو أخرى من كل الحكايات . وإذا غابت وظيفة ما ، فإن هذا لايؤثر البتة في بنيه الحكاية . والوظائف الأخرى تحافظ على أماكنها . ومن الممكن غالبًا أن نعتبر هذا الغياب ، حسب بعض المبادىء ، بمثابة الحذف .

وتخضع كافة الوظائف الإعدادية لهذه النتائج خضوعًا كليًا . وإذا كنا سنكتب كل الحالات في المادة المتوفرة لدينا واحدة تلو الأخرى ، فإن المجموع سيظهر لنا نفس الترتيب المذكور أعلاه حينما تكلمنا عن تعداد الوظائف . ومع ذلك فإن دراسة هذا الجانب معقدة بالظروف التالية : كل الوظائف السبع في هذا الجزء لاتقابل قط داخل حكاية واحدة ولايفسر الغياب هنا بالحذف أبدًا . فهي متناقضة بالضرورة . ويمكننا أن نلاحظ هنا أن الظاهرة نفسها قادرة على الظهور بطرق عديدة . فمثلا ، لكي يخلق الشرير سوء الطالع فإن على القاص أن يضع البطل أو الضحية في حالة يائسة معينة وأن يجعله ، في الغالب ، يترك أهله ومن يكبرونه أو يحمونه . ويتم هذا بمخالفة البطل لتحذير (يترك المنزل ، على الرغم من التحذير بعدم تركه) أو خروجه للمشي بمفرده (β) أو استسلامه لخداع الشرير الذي يدعوه للمشي تجاه البحر أو يغريه للذهاب إلى الغابة ... الخ . لذا إذا استخدمت الحكاية واحدا من الزوجين(٧-٥)

(التحذير ـ المخالفة) او $(n-\theta)$ (الاغراء ـ الاستسلام للإغراء) لذلك الغرض ، فإن استخدام الخروج الثاني غير ضروري . ويمكن أن يتم توصيل المعلومات إلى الشرير عن طريق مخالفة البطل للتحذير . وعليه فإذا استخدمت **عدة** أزواج في الجزء الاعدادي يمكننا ان نتوقع دائما معنى مورفولوجيًا مزدوجًا (في مخالفة التحذير ، يقدم البطل نفسه للشرير ... إلخ) ويحتاج التوضيح التفصيلي لهذا السؤال إلى تحليل إضافي يقوم على كمية أكبر من المادة العلمية .

ويمكن أن يثار سؤال أكثر أهمية عند فحص المخططات وهو مايلي : هل ترتبط بالضرورة اختلافات وظيفة واحدة بالاختلافات الموازية لوظيفة أخرى ؟ وتجيب المخططات على هذا السؤال كما يلي :

١ ـ هنالك عناصر ترتبط **دائمًا** دون استثناء ، بأنواع مختلفة موازية مع بعضها البعض . وهذه أزواج معينة داخل حدود أنصافها . لذا فإن H^1 (القتال في ساحة مفتوحة) ترتبط دائمًا مع I^1 (الانتصار في ساحة مفتوحة) وارتباطها بـ I^3 مثلا (الفوز في لعبة الكوتشينه) يعتبر مستحيلاً كلية ولا معنى له .
وترتبط كافة الاختلافات في الأزواج التالية بصورة دائمة ببعضها البعض : التحذير ومخالفته ، محاولة معرفة شيء ما وتوصيل معلومات ، الخداع (التزييف) من قبل الشرير وردة فعل البطل على ذلك ، القتال والنصر ، الوسم والتعرف عليه .

إلى جانب هذه الأزواج حيث **كافة** الاختلافات ترتبط دائمًا ببعضها البعض ، هناك أزواج يمكن أن يقال عنها الشيء نفسه فيما يخص الاختلافات **العديدة** . لذا فإنه ضمن حدود الشر

والقضاء عليه ، يكون لدينا ارتباط ثابت بين جريمة القتل ورد الحياة ، والسحر وإزالة لعنة السحر وأشياء أخرى عديدة .
وبالنسبة لضروب المطاردة والإنقاذ ، فإن المطاردة المصحوبة بتحولات سريعة إلى حيوانات ترتبط دائمًا بشكل مواز من الإنقاذ . وبهذه الطريقة نجد حضورًا مؤسسا لعناصر معينة ضروبها مرتبطة بصورة ثابتة ببعضها البعض على أساس الضرورة المنطقية وأحيانًا على أساس الضرورة الفنية .
٢ ـ هناك أزواج يمكن أن يرتبط فيها أحد الزوجين مع بعض الاختلافات الموازية للزوج الآخر وليس معها كلها . فالاختطاف يمكن أن يرتبط باختطاف مضاد مباشر (K^1) وبالاسترداد عن طريق مساعدين اثنين أو أكثر (K^2, K^1) وبالاسترداد عن طريق عودة فورية في صورة سحرية (K^5) .. إلخ . وبنفس الطريقة تمامًا ، يمكن أن ترتبط عملية المطاردة بالإنقاذ عن طريق هروب بسيط ، وبالإنقاذ عن طريق هروب وقذف مشط ، وبتحول الشخص المطارد إلى كنيسة أو بئر ، وباختفاء المطارد وهَلُمَّ جَرًّا . ومع ذلك فإنه من السهل أن نلاحظ أن وظيفة واحدة ضمن حدود زوجين اثنين يمكن أن تثير عدة إجابات مختلفة ، لكن كل واحدة من هذه الإجابات ترتبط فقط بشكل خاص بسببها . لذا يرتبط قذف المشط دائمًا بالمطاردة المباشرة ، بينما المطاردة المباشرة ليست مرتبطة دائما برمى المشط . وعلى ضوء هذا ، يبدو أنه توجد عناصر قادرة على تعويض أحادي وثنائي . لن نسهب في شرح هذا الفرق في الوقت الحاضر لكننا نشير فقط إلى العنصرين F, D ، اللذين فحصناهما سابقًا في الفصل الثالث ، كمثالين قادرين على بدائل ثنائية عامة .

من الضروري على كل حال أن نلاحظ حقيقة أن الحكاية تنتهك أحيانًا قواعد الاعتماد الواضحة هـذه . وفعل الشر والقضاء عليه (A-K) ينفصلان عن بعضهما البعض بقصة طويلة . وفي سياق الحكايات يفقد الـراوي خيط القصة . ونلاحظ أن العنصر K أحيانًا لايوازي تمامًا البداية A أو a . وتصبح الحكاية كأنها نشاز . يخرج إيڤان خلف مهر لكن يعود بأميرة . وهذه الظاهرة مهمة في دراسة التحولات : فراوي القصة أما أن يغير العرض أو حل العقدة ، وبمقارنات مشابهة يمكن أن نستنتج طرقًا معينة للتعبير والتعويض . ولدينا ظاهرة شبيهة بـ «اللاتجانس» حينما لايثير النصف الأول الإجابة المتوقعة أو يستبدلها بإجابة مختلفة كليًا وغير عادية في عرف الحكاية . ففي الحكاية ٢٦٠ لايتبع سحر الطفل أية إزالة للعنة السحر ويبقى هذا الطفل شاةً صغيرةً طوال حياته . وتعتبر حكاية «الخمسة العجيبون» (٢٤٤) حكاية شائقة . فجريمة القتل لاتنتهي بعودة الحياة . وتستبدل عملية رد الحياة بكشف جريمة القتل . وصورة هذا الكشف قريبة الشبه بـ (B^7) : تقدم في شكل نواح تنتهي على أثره الحكاية مضيفة فقط عقوبة الأخت القاتلة . وفي هذا الصدد نلاحظ أن **النفي** ليس له صورة محددة لالغائه . فهو ببساطة يستبدل بالعودة . والنفي غالبًا ما يكون عملية شر مزيفة ، تدفع إلى ↑ . والبطل لايعود إطلاقًا ، لكنه يتزوج وهَلُمَّ جَرًّا .

٣ ـ وكل العناصر الباقية والتي تشمل أزواجا فعليّة ، يمكن أن ترتبط بحرية دون معارضة للمنطق أو القيم الفنية . ومن السهل أن نرى في حكاية ما أن خطف شخص ما لا يحتاج إلى استبدال

متابعة الأثر الدموي بالهرب أو بتوضيح الطريق . كذلك ليس في صيد طلسم سبب ليفرض على البطل أن يعرض نفسه للعذاب بمحاولة قتل بدلا من مطاردة في الهواء . وعليه فإن مبدأ الحرية الكاملة أو التعويض المتبادل مسيطر هنا . وفي هذا الجانب فإن هذه العناصر تتناقض كليًا مع تلك العناصر مثل H-I التي ترتبط دائمًا وبالضرورة مع بعضها البعض . ونحن نتكلم كليًا عن هذا **المبدأ** . ومع ذلك فالناس لايستخدمون هذه الحرية ، وعدد الارتباطات الموجودة فعلا ليست عظيمة جدًا . لذا لاتوجد حكاية يرتبط فيها السحر بدعوة ، حتى وإن كان ذلك ممكنا لحد ما فنيا ومنطقيًا . ومع ذلك فإن تأسيس مبدأ الحرية هذا ، إلى جانب فقدان الحرية ، مهم جدًا . ويُنَفَّذ تنوع المواضيع (Themes) وتحول الحكايات الجذري عن طريق استبدال شكل واحد بنفس عنصر شكل آخر .

إضافة إلى ذلك ، فإن هذه النتائج يمكن أن تبرهن بالتجربة . ومن الممكن فنيًا أن نصطنع إبداع عُقد (أو حبكات) قصصية جديدة غير محدودة العدد . وستعكس كل هذه العقد المخطط الرئيسي ، بينما هى ذاتها لاتشبه بعضها البعض . ولكى نبدع حكاية مصطنعة يمكننا أن نأخذ أي A وواحدة من امكانيات B ثم C ↓ ونتبعها قطعا بأي D ثم E ثم واحدًا من أمكانيات F وبعدها أي G وهَلُمَّ جَرًّا . وبذلك يمكن أن تحذف اية عناصر (ربما باستثناء a , A) أو تكرر ثلاث مرات أو تكرر بصور شتى . فإذا ما وزعنا الوظائف حسب الشخصيات الدراماتيكية في رصيد الحكاية أو باتباع ذوقنا فان هذه المخططات تصبح حية وتصبح حكايات . بالطبع يجب أن نبقى

على الدوافع والروابط والعناصر المساعدة الأخرى في بالنا .

ويتطلب تطبيق هذه النتائج على إبداع الشعب ، بطبيعة الحال ، حذرًا عظيمًا . فنفسية القاص ونفسية عمله الإبداعي ، وهي جزء من النفسية العامة الإبداعية ، يجب أن تدرس بصورة مستقلة . لكن من الممكن أن نفترض ان اللحظات الرئيسية الحية في مخططنا البسيط جدًا بالضرورة تؤدي كذلك الدور النفسي كنوع ما من الأصل أو المصدر . لكن عندها تظهر دائمًا أنواع جديدة من الحكايات وهي عبارة عن مجرد تشكيلات أو صورة مختلفة من الحكايات السابقة . ولكن هذا لايعني أنه لايوجد إبداع شعبي في الحكاية . من الممكن أن نرسم خطًا فاصلا ودقيقًا بين تلك المناطق التي لايبدع فيها الراوي الشعبي شيئًا البتة والمناطق التي يبدع فيها بحرية ما . فالراوي مقيد ولايبدع في الحالات التالية :

١ ـ الترتيب الكلي للوظائف والسلسلة التي تتطور حسب المخطط السابق المشار اليه . وتقدم هذه الظاهرة مشكلة معقدة لايمكن شرحها هنا ، ونستطيع فقط التصريح بالحقيقة . وينبغي أن يدرسها علم الانثربولوجيا والعلوم الشبيهة القادرة وحدها على إلقاء الضوء على أسباب المشكلة .

٢ ـ والراوي ليس حرًا في تعويض تلك العناصر التي ترتبط اختلافاتها بتبعية تامة أو نسبية .

٣ ـ وفي حالات أخرى ، فإن الراوي ليس حرًا في اختيار شخصيات معينة على أساس صفاتها في حالة الحاجة لوظيفة محددة . ويجب إن نقول ، مع ذلك ، إن فقدان الحرية هذا نسبي جدا . وإذا ما احتجنا للوظيفة (G) (الهروب) فإن

شخصية «ماء الحياة» لايمكن أن تظهر باعتبارها هدية سحرية ، بينما يمكن أن يؤدي مهر أو سجادة أو خاتم (شباب) أو صندوق صغير وأشياء أخرى كثيرة هذه الوظيفة .

(٤) هناك اعتماد معين بين الحالة الاستهلالية والوظائف التي تليها . ففي حالة الاستخدام المطلوب أو المرغوب للوظيفة (اختطاف مساعد) لابد أن تشتمل الحالة الاستهلالية على هذا المساعد . والراوي ، من ناحية ثانية ، حر في إبداع مايريد في الحالات التالية :

[١] في اختيار الوظائف التي يحذفها أو يستخدمها .

[٢] في اختيار الوسائل (الصورة) التي عن طريقها تتحقق الوظيفة . وكما أشرنا ، فإن متغيرات جديدة وعقداً جديدة وحكايات جديدة تحدث بهذه الطريقة .

[٣] والراوي حر كليًا في اختيار تسمية وصفات الشخصيات الدراماتيكية . ونظريًا ، فإن هذه الحرية مطلقة . فيمكن لشجرة أن تدل على الطريق ، أو يمكن لطائر الغرنوق أن يعطي مهرًا هدية ، ويمكن لإزميل أن يتجسس ، ... إلخ . وهذه الحرية خاصة بالحكاية وحدها . ويجب إن نقول ، مع ذلك ، إن الناس هنا أيضًا لايستخدمون هذه الحرية بكثرة . وتتكرر الشخصيات كما تتكرر الوظائف . وهنا ، كما ذكرنا آنفًا ، نرى قانونًا خاصًا يتطور (التنين هو الشرير النموذجي ، والساحرة هي المانح الاعتيادي ، وإيفان هو الباحث الاعتيادي ، وهَلُمَّ جَرًّا) .

ويتغير القانون لكن هذه التغيرات نادرًا ما تكون نتيجة الابداع الشخصي الفني . ويمكننا أن نقرَّ ان مبدع حكاية ما

نادرًا ما يخترع ، فهو يتسلم مادته من بئيته المحيطة أو من الحقائق المعاصرة ويؤقلمها في الحكاية .

[٤] الراوي حر في اختيار الوسيط اللغوي وهذه المنطقة الغنية جدًا ليست موضوعًا لدراسة علماء المورفولوجيا . **فأسلوب** الحكاية ظاهرة يجب أن تدرس بصورة مستقلة .

د ـ مشكلة الإنشاء (أو التركيب)(Composition) والموضوع (Theme) والموضوعات وأشكالها الأخرى

لقد فحصنا إلى الآن الحكاية من ناحية بنيتها فقط ، ولاحظنا أنها كانت في الماضي تفحص من ناحية موضوعها ، وهي مسألة لايمكن تجاهلها . ولكن بما أنه لايوجد تفسير عام مقبول لمعنى كلمة «موضوع» فإننا سنكون أحرارًا في تعريف هذا المفهوم بطريقتنا .

يمكن أن نذكر المحتوى الكلي للحكاية في جمل مختصرة كما يلي :

يغادر الوالدان إلى الغابة ويمنعان أولادهما من الخروج إلى الشارع ؛ يختطف تنين البنت الصغيرة ، وهَلُمَّ جَرًّا . وتعطي كل **الجمل الخبرية** *(Predicates)* تشكيل الحكايات ويُعَرِّف كل **الفاعلين** *(Subjects)* والمفعول بهم *(Objects)* والأجزاء الأخرى من الجملة الموضوع . أو بعبارة أخرى ربما يكون الإنشاء نفسه قاعدة لمواضيع شتى . ومن وجهة نظر الانشاء ، فإنه لايؤثر إذا كان التنين قد اختطف أميرة أو فرشيطان هاربًا ببنت قسيس أو فلاح . لكن يمكن أن تفحص مثل هذه الحالات على

أنها مواضيع مختلفة . ونحن نقر أيضًا بتعاريف أخرى لمفهوم الموضوع ، لكن التعريف الذي أعطيناه مناسب للحكايات الخرافية .

لكن كيف سنفرق بين الموضوع وشكل آخر للموضوع ذاته إذا ما كان لدينا حكاية من الشكل $A^1 B C D^1 E^1 F^1$ وأخرى من الشكل $A^1 B^1 C D^1 E^1 F^1$.. ؟ السؤال هو ما إذا كان التغير في عنصر واحد *(B)* مع الإبقاء على البقية الباقية يخلق موضوعا جديدًا أو شكلا آخر للموضوع نفسه *(Theme)* ؟ واضح أن هذا شكل آخر له . وماذا إذا تغير عنصران أو ثلاثة أو أربعة أو حذف أو أضيف عنصر أو عنصران أو ثلاثة ؟ يتغير السؤال من سؤال عن الكيفية إلى سؤال عن العددية . وبغض النظر عن كيفية امكانية تعريف مفهوم الموضوع فإن التفريق بين الموضوع وشكل آخر له مستحيل كليًا . وهنا يحتمل الأمر تفسيرين : إما أن يغطى كل تغير موضوعًا جديدًا أو أن تزودنا كل الحكايات بموضوع واحد له أشكال عديدة . وفي الواقع يعبر الشكلان عن الشكل ذاته : فينبغي أن يفحص مخزن الحكاية الخرافية كله **كسلسلة** من المتغيرات . وحينما نستطيع أن نكشف صورة التحولات ، فإنه من الممكن أن نقنع أنفسنا أن كل الحكايات يمكن أن تستنتج مورفولوجيًا من الحكايات التي تدور حول اختطاف تنين لأميرة ـ من تلك الصورة التي يمكن أن نعتبرها أساسية . وهذا تصريح جرىء جدًا لاسيما ونحن لانقدم صورة التحولات في هذا العمل . وسيكون من المهم في هذه الحالة أن يكون لدينا مادة علمية غنية . ويمكن أن تنظم الحكايات لكي تصبح صورة التحول التدريجي من موضوع

(Theme) إلى آخر واضحة لحد ما . بالطبع ستنتج بعض الارتفاعات والفجوات هنا وهناك . ولا يقدم الناس كل الأشكال الممكنة حسابيًا . لكن هذا لايتعارض مع الافتراض . ودعنا نتذكر أن الحكايات قد جمعت قبل مائة سنة وقد بُدِأ في جمعها في فترة بدأت فيها في التفكك . ولاتوجد تكوينات جديدة في الوقت الحاضر . لكن كانت هنالك بلاشك فترات إنتاج وإبداع استثنائية . ويعتبر آرن Aarne العصور الوسطى واحدة من تلك الفترات في أوروبا . ولن يتناقض غياب أشكال معينة في الوقت الحاضر مع النظرية العامة ، إذا ما أدرك المرء أن تلك القرون التي كان فيها للحكاية وجود مكثف ، لايمكن أن تعود مرة أخرى وتعتبر خسارة علمية لذلك . ولكن من الممكن أن نفترض وجود حكايات لم تجمع بعد ، تمامًا كما نفترض على أساس القوانين الفلكية العامة وجود نجوم لا نستطيع رؤيتها .

ومن هذه الأفكار يتبع تطبيق منهجي هام .

إذا كانت ملاحظاتنا حول القرابة المورفولوجية الاستثنائية للحكايات صحيحة ، فانه لايمكن دراسة موضوع واحد لمجموع جوهر حكايات دراسةً مورفولوجية أو وراثية دون الرجوع للأخرى . ويتغير موضوع إلى موضوع آخر عن طريق تعويض عناصر حسب الأشكال . وبطبيعة الحال فإن مهمة دراسة بعض الحكايات المفردة في كافة تغيراتها وحسب توزعها الكلي مغرية جدا . لكن هذه المهمة في أساسها مطروحة خطأ . فإذا ما وجدنا في هذه الحكايات مهرًا سحريًا أو حيوانات شاكرة ، أو امرأة حكيمة .. إلخ وتناولها البحث في التشكيلة المعطاة فقد يحدث ألا يُدرس ولا عنصر واحد بصورة مستفيضة

في هذه التشكيلة . وستكون نتائج مثل هذه الدراسة متأرجحة وغير صحيحة ، حيث إن كل عنصر يمكن أن يقابل أيضًا في تطبيق آخر وقد يكون له تأريخه الخاص به .

ينبغي أن تدرس كل هذه العناصر في ذاتها ومستقلة عن استخدامها في هذه الحكاية أو تلك . وعندما تكون الحكاية الشعبية لاتزال مليئة بالغرائب بالنسبة لنا ، فإننا نحتاج قبل كل شيء إلى توضيح كل عنصر بصورة منفصلة في كل مادة الحكاية المدروسة . فالولادة المعجزة ، والتحذير وإعطاء وسطاء سحريين كجوائز والهرب والمطاردة .. إلخ . كلها عناصر تستحق كتبًا مستقلة بذاتها . وغنيٌ عن القول أن بدايةً كهذه لايمكن حصرها كلها على الحكاية . فمعظم عناصرها يمكن تتبعها في الثقافة القديمة أو الدين أو الحياة اليومية أو الواقع الآخر ، وكلها يجب أن تستخدم للمقارنة . ويجب أن يتبع الدراسة المنفصلة للعناصر ، دراسة أساسية لأصل المحور الذي تتشكل عليه الحكايات . ويجب بالتأكيد أن تدرس أعراف وأشكال التحولات . وبعد ذلك فقط يمكننا أن نستمر في دراسة السؤال حول كيفية تكوين أشكال الموضوعات المختلفة وتَمَثُّلها .

هـ ـ النتائج

يبقى علينا في النهاية أن نقدم نتيجة عملنا فليس هناك فائدة في تلخيص الأطروحات التي توضع في البداية وتتداخل في العمل كله . وإلى جانب هذا يمكننا أن نقول إن اقتراحاتنا ، رغم أنها تبدو جديدة ، كان ڤسلوڤسكي *(Veselovskij)* ولا أحد غيره ، قد

وكلها يجب أن تستخدم للمقارنة . ويجب أن يتبع الدراسة المنفصلة للعناصر ، دراسة أساسية لأصل المحور الذي تتشكل عليه الحكايات . ويجب بالتأكيد أن تدرس أعراف وأشكال التحولات . وبعد ذلك فقط يمكننا أن نستمر في دراسة السؤال حول كيفية تكوين صيغ الموضوعات المختلفة وتَمَثُّلها .

تنبأ بها ببصيرته الفطرية . ولذا فإننا سننهي دراستنا هذه بكلماته :

«هل من المسموح به في هذا الحقل أيضًا أن نعتبر مشكلة المخططات النموذجية .. مخططات تـأتي إلينا عبـر أجيال كأشكال جاهزة ممكن تقليدها بصورة جديدة ربما تؤدي إلى تكوينات جديدة ؟ يبـدو أن الأدب المروي الحـديث ببنيته الموضوعية المعقدة وقدرته على إعادة إنتاج الواقع فوتوغرافياً يلغي إمكانية مثل هذا السؤال . لكن حينما يبدو هذا الأدب لأجيال المستقبل بعيدًا كإرث قديم من ما قبل التاريخ إلى القرون الوسطى فإنه يبدو معاصرًا لنا . وعندما يمر الزمن ـ ذلك المُيَسِّر العظيم ـ على هذه الظاهرة المركبة ويقلصها إلى نقاط متراجعة في المسافة ، عندها ستنضم خطوطها مع تلك التى سنكشفها الآن حينما نلتفت إلى التقليد الشاعري للماضي البعيد ـ وسنؤسس إذن ظاهرة عملية التخطيط والتكرار عبر كل المدى» .



الملحــق الأول

مــادة لجدولــة الحكايــة

بما أننا استطعنا أن نفحص وظائف الشخصيات الدراماتيكية فقط واضطررنا لترك كافة العناصر الأخرى ، فإننا نقدم هنا قائمة عناصر الحكاية الخرافية . وعلى الرغم من أن القائمة لاتستنفد محتوى كل حكاية فإن غالبية الحكايات تناسبها كليًا . وإذا تخيلنا الحكاية أدناه موضوعة على ورقة واحدة ، فإن القراءة العابرة لن تقدم لنا دائمًا التسلسل الموجود في الحكاية . وسيكون هذا ممكنا فقط بالنسبة للوظائف ككل . ومع ذلك فإنه لا حاجة للقيام بذلك وبكتابة كل نص بالتفصيل تحت عنوان ، فإن كل عنوان (حينما تقرأ المادة عموديًا) يقدم صورة بيانية إلى أبعد حد ويمكن أن يدرس كليًا بصورة مستقلة . ويمكن أن توزع النصوص بحيث تركز على الصيغ النموذجية خاصة .

ويمكننا مقارنة المادة تحت كل عنوان من دراسة التحولات الجذرية والتنقلات في كل عنصر . ويمكن أن تتم هذه الدراسة بصورة موسعة وأكثر دقة إذا أضفنا لكل عنصر رمزًا لوضعه الحالي وأيضًا لزمن ومكان التسجيل .

جدول رقم ١ : الحالة الاستهلالية

١ ـ تقرير الزمان والمكان («في مملكة ما»)

٢ ـ تركيب الأسرة :

أ) حسب اسمها ومكانتها ؛

ب) حسب أصناف الشخصيات الدراماتيكية (مرسل ، باحث إلخ)

٣ ـ العقم

٤ ـ ٥ ـ الدعاء لولادة طفل ذكر

٤ ـ نوعية الدعاء ؛

٥ ـ الدافع إلى الدعاء ؛

٦ ـ سبب الحمل

أ ـ مقصود أو بسبب (أكل سمكة ما .. إلخ)؛

ب ـ عرضي (بلع حبة باقلاء ... إلخ) ؛

جـ ـ بالإكراه (اختطف دبٌّ فتاةً .. إلخ) .

٧ ـ شكل معجزة الولادة

أ ـ من سمكة ومن الماء ؛

ب ـ من محراب ؛

ج ـ من حيوان ؛
د ـ من شيء آخر .

٨ ـ التنبؤات ، والإنذار بما هو آت .

٩ ـ الحالة الاجتماعية قبل العقدة
أ ـ ممتازة ؛
ب ـ محلية ؛
ج ـ زراعية ؛
د ـ أشكال أخرى .

١٠ ـ ١٥ ـ بطل المستقبل
١٠ ـ الاسم والجنس ؛
١١ ـ النمو السريع ؛
١٢ ـ الصلة بالمحراب ، الرماد ؛
١٣ ـ الخصائص المعنوية ؛
١٤ ـ الإيذاء ؛
١٥ ـ خصائص أخرى

١٦ ـ ٢٠ ـ بطل المستقبل المزيف (النوع الأول : أخ أو أخت من زوج أب)
١٦ ـ الاسم أو الجنس ؛
١٧ ـ درجة القرابة للبطل ؛
١٨ ـ الخصائص السلبية ؛

١٩ ـ خصائصه المعنوية مقارنة بالبطل (بارع) ؛
٢٠ ـ خصائص أخرى .

٢١ ـ ٢٣ ـ جدال الأخوة حول المركز الأول .
٢١ ـ طريقة المجادلة وطريقة الحل ؛
٢٢ ـ ترديد بعض العناصر المساعدة ثلاث مرات ؛
٢٣ ـ نتيجة المجادلة .

جدول رقم ٢ : الجزء الإعدادي

٢٤ ـ ٢٦ ـ التحذيرات
٢٤ ـ شخص يؤدي فعلا ؛
٢٥ ـ محتويات وشكل التحذير ؛
٢٦ ـ الدافع للتحذير .

٢٧ ـ ٢٩ ـ التغيب
٢٧ ـ شخص يؤدي فعلا ؛
٢٨ ـ صورة الغياب ؛
٢٩ـ دوافع الغياب

٣٠ ـ ٣٢ـ مخالفة التحذير
٣٠ ـ شخص يؤدي فعلا ؛
٣١ ـ نوعية المخالفة ؛
٣٢ ـ الدافع .

٣٣ ـ ٣٥ ـ الظهور الأول للشرير :

٣٣ ـ التسمية ؛

٣٤ ـ طريقة الإدخال في سياق الحكاية (يظهر من الخارج)

٣٥ ـ تفاصيل الشكل الخارجي عن

الظهور (يدخل طائرة من خلال السقف)

٣٦ ـ ٣٨ ـ الاستجواب الاستطلاع :

٣٦ ـ ماهي دوافعه ؛

٣٧ ـ طبيعة الاستجواب

أ ـ يسأل الشرير عن البطل ؛

ب ـ يسأل البطل عن النذل ؛

ج ـ شيء آخر ؛

٣٨ ـ عناصر مساعدة في شكل ثلاثي .

٤٠ ـ ٤٢ ـ التسليم :

٤٠ ـ شخص يخدع :

٤١ ـ أشكال الإجابة على الشرير (أو فعل غير مسؤول) :

أ ـ أشكال الإجابة على البطل ؛

ب ـ صور أخرى للإجابة ؛

ج ـ التسليم عن طريق أعمال غير مسؤولة ؛

٤٢ ـ عناصر مساعدة في شكل ثلاثي .

٤٣ ـ خداع الشرير :
أ ـ عن طريق الإقناع ؛
ب ـ عن طريق استخدام وسائل سحرية ؛
ج ـ طرق أخرى

٤٤ ـ سوء طالع أوّلي في اتفاق خادع :
أ ـ سوء طالع موجود ؛
ب ـ سوء طالع يثيره الشرير نفسه .

٤٥ ـ رد فعل البطل :
أ ـ للإقناع ؛
ب ـ لاستخدام وسائط سحرية ؛
ج ـ لأفعال أخرى للشرير .

جدول رقم ٣ : العقدة

٤٦ ـ ٥١ ـ الشر :
٤٦ ـ شخص يؤدي عملاً :
٤٧ ـ شكل الشر (أو تحديد الفقدان) :
٤٨ ـ الواقع تحت تأثير الشرير (أو المفقود) :
٤٩ ـ مالك الشيء أو والد الشخص المأسور (أو الشخص المدرك للفقدان أو لأكثر من فقدان واحدٍ أو دافع الإرسال) :

٥٠ ـ دافع فعل الشر وهدفه (أو طريقة تحقيقه) ؛

٥١ ـ أشكال اختفاء الشرير . أمثلة : (٤٦) تنين (٤٧) يختطف ، (٤٨) ابنة (٤٩) القيصر (٥٠) بقصد الزواج الإجباري (٥١) ويطير بعيدا . وفي حالة الفقدان (٤٦ ـ ٤٧) أو الضياع أو الحاجة إلى (٤٨) الظبي ذي القرون الذهبية (٤٩) للقيصر (٥٠) لكي يحطم البطل .

٥٢ ـ ٥٧ ـ اللحظة الموصلة (B) :

٥٢ ـ شخصية ـ الوسيط ، المرسل ؛

٥٣ ـ صورة الوساطة ؛

٥٤ ـ الشخص المخاطب ؛

٥٥ ـ سبب المخاطبة ؛

٥٦ ـ عناصر مساعدة ثلاثية ؛

٥٧ ـ كيف يعلم الوسيط عن البطل (§) .

٥٨ ـ ٦٠ ـ دخول الباحث أو البطل في الحكاية :

٥٨ ـ التسمية ؛

٥٩ ـ شكل الإدخال في سياق الحكاية ؛

٦٠ ـ خصوصيات المظهر الخارجي في المشهد ؛

٦١ ـ شكل موافقة البطل .

٦٢ ـ شكل إرسال البطل .

٦٣ ـ ٦٦ ـ الظواهر المصاحبة له :

٦٣ ـ التهديدات :

٦٤ ـ الوعود :

٦٥ ـ الإعداد للرحلة :

٦٦ ـ عناصر مساعدة ثلاثية :

٦٧ ـ إرسال البطل إلى المنزل .

٦٨ ـ ٦٩ ـ هدف البطل :

٦٨ ـ الهدف كفعل (يبحث ، يحرر ، ينقذ) :

٦٩ ـ الهدف كشيء (أميرة ، مهر سحري ، إلخ) .

الجدول رقم ٤ : المانحـــون

٧٠ ـ الرحلة من المنزل إلى المانح .

٧١ ـ ٧٧ ـ المانحـــون :

٧١ ـ طريقة الإدخال في الحكاية ، التسمية :

٧٢ ـ المسكن :

٧٣ ـ المظهر الجسماني :

٧٤ـ خصوصيات الشكل الخارجي في المنظر :

٧٥ ـ خصائص أخرى :

٧٦ ـ حوار مع البطل :

٧٧ ـ إظهار الكرم للبطل .

٧٨ ـ الإعداد لانتقال الوسيط السحري :

أ ـ المهام :

ب ـ الطلبات :

ج ـ المصادمة :

د ـ أشكال أخرى ثلاثية .

٧٩ ـ ردة فعل البطل :

أ ـ إيجابية :

ب ـ سلبية .

٨٠ ـ ٨١ ـ إحتياطات :

٨٠ ـ ماهو المعطى :

٨١ ـ في أية شكل .

جدول رقم ٥
منذ دخول المساعد إلى
نهاية الحركة الأولى

٨٢ ـ ٨٩ ـ المساعد (الوسيط السحري) :

٨٢ ـ التسمية :

٨٣ ـ صورة المثول أمام القضاء :

٨٤ ـ طريقة الإدخال في سياق الحكاية :

٨٥ ـ خصوصيات الظهور في المشهد :

٨٦ ـ الظهور الجسماني :

٨٧ ـ المكان الأصلي :

٨٨ ـ تدريب (ترويض) المساعد :

٨٩ ـ حكمة المساعد .

٩٠ ـ التسليم في المكان الموعود .

٩١ ـ أشكال الوصول

٩٢ ـ تفاصيل وضع الشيء المطلوب :

أ ـ سكن الأميرة ؛

ب ـ سكن الشرير ؛

ج ـ وصف المملكة البعيدة

٩٣ ـ ٩٧ ـ الظهور الثاني للشرير

٩٣ ـ طريقة الإدخال في سياق الحكاية «يبحث عنه»

٩٤ ـ الشكل الخارجي للشرير

٩٥ ـ الحاشية ؛

٩٦ ـ خصوصيات المظهر الخارجي في المشهد

٩٧ ـ حوار الشرير مع البطل .

٩٨ ـ ١٠١ ـ الظهور الثاني والأول للأميرة في حالة الفقدان :

٩٨ ـ طريقة الإدخال في سياق الحكاية ؛

٩٩ ـ الظهور الجسماني ؛

١٠٠ ـ خصوصيات الشكل الخارجي في المشهد (تجلس على الشاطيء ، إلخ) ؛

١٠١ ـ الحوار .

١٠٢ ـ ١٠٥ الصراع مع الشرير :

١٠٢ ـ مكان القتال ؛

١٠٣ ـ الأفعال السابقة للقتال (تنظيف الحقل) ؛
١٠٤ ـ أشكال القتال أو الصراع ؛
١٠٥ ـ مابعد القتال (إحراق الجثث) .

١٠٦ ـ ١٠٧ الوسم :
١٠٦ ـ الشخصية .
١٠٧ ـ الطريقة

١٠٨ ـ ١٠٩ الانتصار على الشرير :
١٠٨ ـ دور البطل
١٠٩ ـ دور المساعد ، بصورة ثلاثية

١١٠ ـ ١١٣ البطل المزيف (النوع الثاني ـ سَقّاء ، جنرال)
١١٠ ـ التسمية
١١١ ـ أشكال الظهور في المشهد
١١٢ ـ السلوك خلال المعركة ؛
١١٣ ـ حوار مع الأميرة ، تضليل إلخ .

١١٤ ـ ١١٩ القضاء على سوء الطالع أو الفقدان :
١١٤ ـ تحذير المساعد ؛
١١٥ ـ مخالفة التحذير ؛
١١٦ ـ دور البطل ؛
١١٧ ـ دور المساعد ؛

١١٨ ـ الوسائل ؛
١١٩ ـ عناصر مساعدة ثلاثية .

١٢٠ ـ العودة
١٢١ ـ ١٢٤ ـ المطاردة :
١٢١ ـ صيغة إشعار الشرير بالهروب ؛
١٢٢ ـ أشكال المطاردة :
١٢٣ ـ إشعار البطل بالمطاردة :
١٢٤ ـ عناصر مساعدة ثلاثية :
١٢٥ ـ ١٢٧ النجاة من المطاردة :
١٢٥ ـ المنقذ ؛
١٢٦ ـ الأشكال :
١٢٧ ـ سقوط الشرير .

جدول رقم ٦ : بداية الحركة الثانية

من الفعل الجديد للشر (A^1 او A^4 الخ) الى الوصول ـ تكرار ماسبق بنفس العناوين .

جدول رقم ٧ : استمرار الحركة الثانية

١٢٨ ـ الوصول غير المعروف :
أ ـ المنزل ، مع الدخول في الخدمة :
ب ـ المنزل ، دون الدخول في الخدمة :
ج ـ إلى مجال آخر للقيصر :
د ـ أشكال أخرى للاختفاء ... إلخ .

١٢٩ ـ ١٣١ ـ ادعاءات البطل المزيف الكاذبة :

١٢٩ ـ شخص يؤدي ؛

١٣٠ ـ أشكال الادعاءات ؛

١٣١ ـ الإعداد للزواج .

١٣٢ ـ ١٣٦ المهمة الصعبة

١٣٢ ـ الشخص الذي يطلبها ؛

١٣٣ ـ دافع المهمة عند الشخص الذي يطلبها «المريض ، الخ» ؛

١٣٤ ـ الدافع الحقيقي للمهمة (الرغبة في التمييز بين البطل المزيف والبطل الحقيقي ... إلخ) .

١٣٥ ـ محتويات المهمة .

١٣٦ ـ عناصر مساعدة ثلاثية .

١٣٧ ـ ١٤٠ حل المهمة :

١٣٧ ـ حوار مع المساعد ؛

١٣٨ ـ دور المساعد ؛

١٣٩ ـ صورة الحل ؛

١٤٠ ـ عناصر مساعدة ثلاثية .

١٤١ ـ ١٤٣ التعرف :

١٤١ ـ وسائل مثول البطل الحقيقي أمام القضاء (عمل وليمة عظيمة ، التخفي في شكل شحاذ) ؛

١٤٢ ـ شكل ظهور البطل على المسرح (في حفلة زفاف) ؛
١٤٣ ـ شكل التعرف .

١٤٤ ـ ١٤٦ الافتضـــاح :
١٤٤ ـ أشخاص يفتضحون ؛
١٤٥ ـ طريقة الافتضاح ؛
١٤٦ ـ دوافع الافتضاح .

١٤٧ ـ ١٤٨ التغيرات في الشكل الخارجي :
١٤٧ ـ الشخصية ؛
١٤٨ ـ طريقة التغيير .

١٤٩ ـ ١٥٠ الجزاء :
١٤٩ ـ الشخصية ؛
١٥٠ ـ طريقة الجزاء ؛
١٥١ ـ الزفاف .

* * *

الملحق الثاني

وسائل إضافية للتحليل

[١] . تحليل حكاية بسيطة من حركة واحدة من طبقة $H-I$: اختطاف شخص .

(١٣١) ـ قيصر ، ثلاث بنات (α) . تخرج البنات للنزهة (β^3) يبقين لمدة طويلة في الحديقة ($\S^1$) . يختطفهن التنين (A^1) . صرخة للنجدة والإنقاذ (B^1) . البحث عن أبطال ثلاثة ($C\uparrow$) . تتم ثلاث معارك مع التنين (H^1-I^1)، إنقاذ الفتيات (K^4) العودة ($\downarrow$) والجائزة (W^5)

$$\beta^3 \delta^1 A^1 B^1 C \uparrow H^1 - I^1 K^4 \downarrow W^o$$

[٢] . تحليل حكاية بسيطة من حركة مفردة ومن طبقة $M-N$: اندفاع بالماء ، الوصول إلى الشاطيء (A^{10}) .

(٢٤٧) تاجر ، زوج ، ابنهما α . يتنبأ عندليب بـإذلال الابن لوالـديه (النبؤة جـدول ١ ، رقم ٨ ـ ويستخدم هذا كدافع للشر) . يضع الوالدان ابنهما النائم في قارب ويتركان القارب ينطلق (A^{10}) . يأخذه بحارة معهم (G^2) . يصلون إلى خڤالينسك (Xvalynsk) (بدلا عن مملكة بعيدة) . يضع القيصر المهمة التالية : تخمين صرخة غراب أسود اللون في فنائه الملكي وطرده

بعيدًا (M) . يحل الولد المهمة (N) ويتزوج ابنة القيصر ('W) ويعود إلى المنزل (↓) وفي الطريق يتعرف على والديه في كوخ (التعرف) .

$\gamma A^{10} \uparrow G^{2} M - N W' \downarrow Q$

ملاحظـــة : يحقق الطفل الصغير المهمة لأنه يعرف العصافير منذ ولادته . هنا يُحذف عنصر F^{1} ـ تحويل الصفة السحرية . وكنتيجة يغيب أيضًـا المساعـد ، وتتحول سماته (الحكمة) إلى البطل . وتحتفظ الحكاية ببقايا هذا المساعد : يطير العندليب الذي تنبأ بإذلال الوالدين بالطفل الصغير ويحط على كتفيه . ومع ذلك فإنه لايدخل صلب الحكاية . وفي الطريق يبرهن الطفل على حكمته بتنبؤه بعاصفة وباقتراب لصوص وبذلك ينقذ البحار وهذه سمة حكيمة ذات تطور ملحمي مساعد .

[٣] . تحليل حكاية بسيطة من حركة واحدة دون M-N, H-I من نوع : جريمة القتل .

(٢٤٤) قس ، زوج ، وابنهما ايڤانوسك Ivanvsk ، وأبنتهما الينوسكا Alenuska (   ) . تخرج الينوسكا إلى الغابة لتحصل على التوت (B^{3} ، الغياب) . تأمرها أمها أن تصحب أخاها معها (γ^{2} الترتيب) . يجمع ايڤانوسك توتا أكثر مما جمعته الينوسكا (الدافع للشر) «دعني أبحث عن القمل في شعرك» (إغراءات الشرير (η^{1}) ينام ايڤانوسك (θ^{1}) . تقتل الينوسكا أخاها A^{14}) ، (جريمة قتل) . ينمو قصب نحيف على قبره (ظهور وسيط سحرى

من الأرض . ($[F^{vi}]$) يقتلعه راع ويصنع منه آلة موسيقية (قوزلا *gusla*) (§) تشدو الآلة وتظهر القاتلة (الافتضاح) تتكرر الأغنية خمس مرات ، في حالات مختلفة . وهي في الواقع مناحة (B^7) مرتبطة بالافتضاح . يطرد الوالدان الفتاة (الجزاء) .

$$\delta^2\ \eta^{i}\ \theta^1\ A^{14}\ F^{vi}\ [Ex]^5\ U$$

[٤] . **تحليل حكاية فيها حركة مزدوجة بفعل شر واحد .**
الطبقة I – H ، النوع : اختطاف شخص .

(١٣٣) رجل ، زوجه ، ابنان ، ابنه (α) . يطلب الأخوان عند مغادرتهما للعمل من أختهما أن تحضر لهما وجبة الغداء ($B^1\ Y^2$) ؛ وأوضحا لها الطريق إلى الحقل بوضع نشارة خشب وبذلك يشيان بها للتنين ع' .) ويعيد التنين تنظيم النشارة (η^8) وتخرج البنت إلى الحقل بالغداء (δ^2) وتتبع الطريق الخطأ (θ^3) . يختطفها التنين (A^1) ويبحث عنها أخواها ($C\uparrow$) ويقول لهما الرعاة كُلا ثورى الأكبر (D^1) ولايستطيع الأخوان أن يقوما بذلك (E^1 سلبية) فيقول التنين «كُلا اثنى عشر ثورًا» الخ (D^1) يتبعها E^1 سلبية . ويُقذف بالأخوين تحت حجر (F معارضة)

II تولد بوكاتيقوروسيك (*Pokatigorosek*) . الأم تخبر عن سوء الطالع B^4.البحث ($C\uparrow$) ويبقى الرعاة والتنين كما كانوا من قبل ($D^1\ E^1$) ، ويبقى الاختبار دون تبعاته

لمجرى الحدث) . المعركة مع التنين والنصر عليه – $(H^1$
$I^1)$ تسليم الأخوين وأختهما (K^4) العودة (↓) .

$$\beta^1\gamma^2\zeta^1\eta^3\delta^2\theta^3A^1\left\{\frac{C\uparrow[D^1E^1\text{ neg.}]^3[D^1E^1\text{ neg.}]^3F\text{ contr}}{B^4C\uparrow[D^1E^1\text{ pos.}]^3[D^1E^1\text{ pos.}]^3}\right\}H^1\text{-}I^1K^4\downarrow$$

[٥] . تحليل حكاية فيها حركة مزدوجة . الحركة الأولى من طبقة $H-I$ ومن نوع : اختطاف شخص . والحركة الثانية من طبقة $M-N$ من نوع : الحصول على غنيمة إضافة إلى الرمي في هاوية .

(١٣٩) . ١ . قيصر عقيم ، ولادة عجيبة لثلاثة أولاد وثلاثة خيول . يغادر الأخوة الوطن (↑) ويقابلون رجل السهول البيضاء في خيمة ، ويتم قتال (D^9) ينهزم اثنان من الأخوة ، ويقذف بهما تحت سرير وينتصر الثالث (E^9) . «لاتقتلني» ويُقبل كأخ أصغر (أي مساعد $[F^1]$) وأثناء الرحلة يتقاتلان معواحدسكان كوخ في الغابة $(D^9$ $E^9)$ فيهرب . ويدخلان مملكة أخرى بتتبع خطواته (G^6) يستطيع سوسنكو *Sucenko* أن يدخلها عن طريق التعلق بحبل (G^5) «تذكر عالم الأميرات الثلاث اللائي اختطفهن ثلاثة تنينات إلى العالم الآخر . وسأذهب للبحث عنهن» $(A^1\ B^1\ C\uparrow)$ ولايستخدم التذكر بصفة خاصة كحالة ربط) . معارك ثلاث (H^1-I^1) ؛ تحرير (K^4) ؛ تحويل

خاتم (J^2) ؛ الفتاة الثالثة هي عروس سوسنكو (W^1) . العودة (↓) .

II . يختطف الأخوة ورجل السهول الفتيات ، ويرمى سوسنكو،(A^1)البحث (C ↑) معركة مع رجل عجوز ، ويحصل سوسنكو على ماء القوة ومهر (D^9 E^9 $F_7{}^1$) . الهروب(G^1) . وصول غير معروف ؛ العمل مع صائغ (O) . ادعاءات البطل المزيف (L) . تطلب الأميرات خَتَما (M) . ويرسل إيقان الختم ويتم استلامها(N) . لاتتعرف الأميرات على البطل (Q سلبي) . يحبو البطل خلال أذني حصان (T^1) ، ويخلع سقف الدار (X مثارة لأن البطل لم يتم التعرف عليه) وكلها تحدث ثلاث مرات وبعد المرة الثالثة يرتمي سوسنكو على رجل السهول ويرميه على الأرض في القتال (U) . تتعرف العروس على خطيبها (Q) ويتم زفاف ثلاث مرات (W^*) . وفي خلع السقف يمكن للمرء أن يلاحظ شكلاً مبسطاً من وظيفة خاصة : يعلن البطل عن نفسه . لاتقابل هذه الوظيفة في صورتها الصافية في المادة المدروسة . وواحدمن أشكالها هو رمي الخاتم في كأس ذي قاعدة ويتبع ذلك التعرف .

[٦] . **تحليل حكاية مركبة بها خمس حركات متداخلة** .

الحركة الأولى : من طبقة $N - M$ من نوع : البحث عن عروس ؛

والحركة الثانية : دون $H - I$ او $N - M$ ومن نوع : القصاص ؛

والحركة الثالثة : من نفس الطبقة ، ومن نوع : أخْذ المساعد بعيدًا ؛

والحركة الرابعة : من نفس الطبقة ومن نوع : البحث عن عرائس ؛

الحركة الخامسة : من نفس الطبقة ومن نوع : امتصاص دماء النائمين .

(١٩٨) **I** . قيصر ، وملكته وابنهما (α) . يترك الوالدان ابنهما في رعاية المشرف كاتوما (المساعد في المستقبل $[F^1]$ ، يتوفيان (B^2) . يرغب الابن في الزواج (α) ويُرى كاتوما بعض الصور لإيڤان (§) وتحت احداها كتب «إذا قدم أحدهم لها لغزا فإنها ستتزوجه» (تتحول المهمة إلى حادث ربط) . مغادرة المنزل $(C \downarrow)$. يتعلم من كاتوما اللغز في الطريق (الحل بصورة مسبقة $[^{\cdot}N]$).يقوم كاتوما بحل مهمتين أخريين أيضا لإيڤان $(M-N)$ الزواج $(W^{\cdot})$.

II. تضغط الأميرة ، بعد مراسيم الزواج ، على يد إيڤان ، وتتعرف على ضعفه وتخمن مساعدة كاتوما له (§) . يخرجان لقضاء الوقت للمتعة (B^3 ، الغياب) . «تغرى» الأميرة إيڤان (η^3) ويضعف لإغرائها (θ) . تأمر ببتر ساقي كاتوما وذراعيه (A^6 ، البتر) وبرميه في الغابة .

III . بذلك يبعد مساعد إيفان بالقوة (A^{11}) ؛ وعليه أن يرعى الأبقار بنفسه .

IV . (وتتبع الحكاية كاتوما) يقابل كاتوما فاقد الساقين رجلاً أعمى ($F_9{}^6$) ، ظهور مساعد وعرض خدمات ، أي يتحول كاتوما إلى بطل الحركة) . يسكنان في الغابة ، ويفكران في اختطاف ابنة تاجر (a^1) ، ويشرعان في ذلك ($C \uparrow$) : يحمل الأعمى كاتوما فاقد الساقين (G^7) ويختطفان ابنة التاجر (K^1) ويعودان ($\downarrow$) يُطاردان وينقذان أنفسهما بالهروب ($Pr^1 - Rs^1$) .

V . تمص ساحرة ثدي فتاة في الليل (A^{18}) ، امتصاص دماء نائم) . يخططان لإنقاذها (C) . معركة مع الساحرة ($D^9 - E^9$) . تنقذ الفتاة (K^4) .

II . (تطور) تريهما الساحرة بئر علاج (F^2) . ويطيبان من مائها (K^8) . القضاء على الضرر باستخدام الوسيط السحري : تعود لكاتوما ساقاه ويداه وللأعمىٰ عيناه) .

IV . (نهاية) يتزوج الأعمى الفتاة (W^*) .

III . (تطور) يشرع الأبطال في إنقاذ الأمير ($C \uparrow$) . ويقدم كاتوما خدماته من جديد لإيفان (F^9) ، ويحررانه من الأعمال المهينة (K^4) . استمرار زواج إيفان من الأميرة بسلام (W^2) .

[٧] . تحليل حكاية متعددة الحركة .

الحركة الأولى : من طبقة ليس فيها $H - I$ أو $M - N$ ومن

نوع : الطرد والتعويض ؛ .
والحركة الثانية : $H - I$ و $M - N$ في حركة واحدة ، إلخ .

(١٢٣) . **I** ملك ، ابنه ( ) يصير الملك شبح غابة ويطلب الشبح من الابن أن يطلق سراحه (طلب سجين ، مع اسر أوّلي $[\dot{D}^4]$) يطلق الأمير سراحه (E^4 ، التحقيق) ويَعِدُ شبحُ الغابة بمساعدته (F^9) يُطرد الأمير (A^9) ، ويُعطى خادمًا (ظهور الشرير) ويمشيان (↑) وفي الطريق يخدع الخادم الأمير ($\theta^4 - \eta^4$)) ويأخذ ملابسه ويدعى أنه ابن الملك (A^{12}) . يصل الخادم والأمير غير معروفيْن في مملكة أخرى ، ويتخفى الأمير في شكل طاه (O) (حذفنا جزءًا من الحكاية ليس له تأثير على سير أحداثها) .

II . يظهر شبح الغابة ، وتعطي بناته الأمير مفرش مائدة ، ومرآة وآلة موسيقية (قوزلا gusla) صغيرة (F^1) «وتلاحظ» الأميرة الأمير (ليست وظيفة،ولا تَعَرُّف ولكنْ إعداد لها) . يطلب تنين الأميرة (A^{16}) . دعوة للنجدة (B^1) . مغادرة الأمير والخادم (C ↑) . يظهر شبح الغابة ، ويقدم هدية القوة ومهرا وسيفًا ($F_7{}^1$) وتبدأ معركة مع التنين ($H^1 - I^1$) وتنقذ الأميرة (K^4) وتعود (↓) وتقبل الأميرة الأمير أمام الجميع (بقايا وسم $[J]$) . يطلب الخادم الأمير (L) تتصنع الأميرة المرض وتطلب الدواء (مهمة) .

IV – III . يعتبر طلب الدواء حركة جديدة ، أي يصبح

لدينا حالة ذات أهمية مزدوجة . تحتاج الأميرة إلى الدواء ($a^6 B^2$) ويذهب الأمير والخادم في قارب (C ↑) .
IV . يُغرق الخادم الأمير (A^{14}) . تعطي المرأة إشارة إنذارية (B^4) : وتغادر الأميرة لإنقاذ الأمير (C ↑) ويعطيها شبح الغابة شبكة (F^1) . تسحب الأمير من الماء (إعادة الحياة ، K^9) ، تعود (↓) وتحكي كل القصة (الافتضاح والاعتراف) . يقتل الخادم بالرصاص (العقاب) . الزفاف (W^*) .

[٨] . مثال تحليل حكاية بها بطلان .

I . (١٥٥) . زوجة جندي ، ولادة عجيبة لابنين ، إلخ (α) يرغبان في اقتناء حصانين (a^2) ، الوداع (B^3) المغادرة (C ↑) . يستجوبهما رجل عجوز ($D^2 E^2$) ويعطيهما الحصانين (F^1) . وحتى هذه النقطة في الحكاية يتضح أن الحصانين اللذين اشتريا من السوق لا قيمة لهما . (صورة مكررة ثلاث مرات)

II . يتم الحصول على السيوف ، بنفس الطريقة .

III . يغادر الأخوان المنزل (↑) ، يفترقان عند عامود ، تحول منديل ($<Y$) . قدر الأخ الأول : يركب (G) ، ويصل إلى أرض أجنبية ، ويتزوج أميرة (W^*) . يجد في المسرح إناء مملوءاً بماء الحياة والشفاء (F^5 وهي مرتبطة بالحركات التالية) .

IV . يعلم الأخ الثاني بتنين يعذب أميرة ($A^{18} B^4$) ، يتبع ذلك المغادرة (C ↑) بعدها قتال لثلاث مرات وتضميد

جرح بعد القتال الثالث ($H^1 J^1 I^1$ ، وتحرير الأميرة (K^1) .
يرسل القيصر سقاء لجمع عظام الأميرة (ظهور البطل المزيف) ويدعى أنه المنتصر (L) . وبعد القتال الثالث يدخل البطل القصر (§) ، ويتم التعرف عليه من الجرح المضمد (Q) ، ويفتضح أمـر البطل المـزيف ($EX.$) .
العقاب ، الزفاف (UW^*) .

III . (الاستمرار) يذهب الأخ الآخر إلى الصيد (غياب البطل B^3) ، تبدأ فتاة جميلة في خداعه (غدر الشرير [η^3]) ويستسلم (θ^3) ، وتتحول إلى لبوة وتلتهمه ([A^{14}] جريمة قتل . وفي نفس الوقت يخدم كمطاردة للحركة السابقة . واللبوة هى أخت التنين) . يعطي المنـديل إشارة سوء الطالع (B^4) . يخرج الأخ ($C \uparrow$) . يركب على ظهر حصان (G^2) غدر اللبوة ؛ لاينهزم البطل (η^3-θ^3 سلبية) . يقتل أنثى التنين (I^5) تتقيأ اللبوة الأخ ، ويعيده أخوه الثاني إلى الحياة (K^9) . ويعفوان عن اللبوة (U سلبية) يعودان (↓) وكنتيجة لذلك تقتلهما اللبوة
($X = A$)

$$\text{I.-II.}\quad \alpha^2 B^3 C\uparrow D^2 E^2 F^1 = K\downarrow$$

$$\left.\begin{array}{ll}\text{III.} & \uparrow < \gamma G^2 W^* F^5 \ldots A^{14} B^4 C\uparrow G^2 I^5 K^9 U\text{-} \\ \text{IV.} & \therefore \ldots A^{18} B^4 C\uparrow H^1 J^1 I^1 K^1 L Q Ex U W^* \end{array}\right\} \downarrow X$$

الملحـــق الثالث

ملاحظـات على
مخططـات فرديـة

[٩٣] . هذه القصة معقدة لحد ما وسنعطي تحليلا كاملا لها :

I . قيصر ، ملكة ، ابنهما (a) . يتنبأ العريس (§) بميلاد أخت تكون ساحرة فظيعة ، تلتهم أباها وأمها ومن هم تحت إمرتهما (A^{xvii} تهديد بأكل لحم البشر عن طريق أكل لحم الأقارب) . يطلب إيڤان السماح له بالخروج في نـزهة ويسمح له بذلك (B^3) ؛ يهـرب إيڤان ويقابل خيّـاطتين عجوزين : «عندما تستهلك الأبر التي تملأ الصنـدوق والخيط الذي يملأ الصندوق ، سيأتينا الموت في الحال» (d^7 ، حالة يائسة دون بحث) . لايستطيع البطل عمل شيء لهما (E^7 سلبية) . لا يعطيانه شيئا (F سلبيه) . يحدث نفس الشيء مع مُدَوِّر شجر البلوط الذي يقتلع أشجار البلوط الأخيرة من عروقها، ومع محول الجبل الذي يقلب الجبال الأخيرة . يأتي إيڤان إلى أخت الشمس .

II . إيڤان حزين (§) . تستجوب أخت الشمس إيڤان ثلاث مرات $(J^3 - \text{ع}^3)^{2+1}$ يشتاق للعودة للوطن (a^6)؛ تطلق سراحه (B^3) ، وتعطيه فرشاة ومشطًا وتفاحتين تعيدان الشباب في عنفوانه (F^1) . يغادر (↑) . مقابلة أخرى مــع مُحَوِّل الجبل ، مُدَوِّر شجر البلوط والخيّاطتين . يعطيهم الفرشاة والمشط والتفاحتين . (الفرشاة = جبال جديدة ، حياة

جديدة لدور الجبل ؛ المشط = شجر بلوط جديد ؛
التفاحتان = إعادة الشباب في عنفوانه للمرأتين العجوزين
[E^7 ، تقديم خدمة]) . العجوزان تقدمان لإيفان منديل
راس (F^1) . يصل إيفان إلى الوطن .

III تقول الأخت لإيفان «اعزف قليلا على ألة القوزلا *gusla*
الموسيقية» (ɱ ، إقناع خادع) ، يحذر الفأر إيفان (§)
بأن الأخت ذهبت لتشحذ أسنانها (A^{xvii}) . لاينخدع
إيفان (ϴ سلبية) . ويهرب (↑) . الساحرة على وشك
اللحاق به (Pr^1 ، المطاردة) ، مُدَوِّر شجر البلوط يردم
أشجار البلوط ، ومُحَوِّل الجبال يغرس جبالًا ، ويتحول
منديل الرأس إلى بحيرة (Rs^2 ، إنقاذ عن طريق عائق) .
يصل إيفان إلى بيت الأخت . تقول أنثى التنين «دعوا
إيفان يجلس على الميزان لنرى من يفوق الآخروزنا» (H^4) .
يتفوق إيفان (I^4) ويبقى مع أخت الشمس إلى الأبد (W^* ،
صورة أولية من الزواج) .

٩٤ ـ فولجا *Volga* وفزوزا *Vazuza* ، قصة من طبقة مختلفة .

٩٧ ـ نفس البنية كما في القصة رقم ٩٥ . الحركة الثانية
غائبة .

٩٩ ـ نفسها كما في القصة رقم ٩٨ .

١٠١ ـ × I (٠) = $I1..$

١٠٢ . = ٩٥

١٠٤ ـ II حالة أكثر تعقيدًا .

II . فتاة ، دمية معجزة (∝) . تذهب إلى المدينة وتستقر في

بيت امرأة عجوز (٥ ، الوصول غير المعروف) . تشترى لها المرأة العجوز بعض الكتان (F^4) فتغزل منه ، على غير العادة ، غزلا جميلا (انظر ادناه) وتصنع لها الدمية نسيجا في إحدى الليالي (F^3) . وتغزل هى على غير العادة غزلا جميلا (انظر ادناه) تأخذ المرأة العجوز الغزل إلى القيصر (§) . يأمر القيصر أن تخيط التي غزلت الغزل ونسجته قمصانا (المهمة) . تخيط الفتاة القمصان (الحل) . يرسل القيصر في طلب الفتاة (§) . زفاف وتتويج ڤاسيليسا (Vasilisa) (W^*) . وليست هذه الحالة واضحة من النظرة الأولى . فمن البديهي على كل حال أن الغزل والنسيج والخياطة تكرار ثلاثي لعنصر واحد . والخياطة حل للمهمة التي وضعها القيصر . الصعوبة الحقيقية لمهمة خياطة القمصان يمكن أن تتضح في حقيقة أن لا أحد يتعهد بخياطتها وبالتالي يعلن القيصر عن طريق المرأة العجوز : «لقد عرفت كيف تغزلين وتنسجين غزلا كهذا . اعرفي أيضًا كيف تخيطين قمصانا منه» ونتيجة لذلك فإن الغزل والنسيج هما أيضًا حلان للمهمة الصعبة بينما حذفت المهمة نفسها . وهذه حالة للحل المبدئي (N^*) يأتي أولا الحل ثم المهمة . وهذا واضح من قول الفتاة «عرفت أن هذا العمل لن يفوت يديّ» . لقد **تنبأت** بالمهمة . وشراء الكتان وصناعة النسيج لهما علاقة بتحويل الوسائط السحرية . صحيح أنه لايوجد شيء سحري في الكتان ولكنه هنا وسيلة لتحقيق المهمة فالنسيج لحد كبير يحمل

ميزة سحرية . أما المهمة الثالثة فقد حلت دون استلام مبدئي لأية وسيلة من أي نوع . ولكن يمكن للمرء أن يفترض أن تحويل إبرة (رفيعة جدا) من نوع ما محذوف هنا . إضافة لذلك ، نرى أن لاتعقيد يبدو في هذه الحركة . لكن الفعل كله ينبع من حالة أن القيصر غير متزوج وهى حالة غير معبــر عنها بالكلمات ولكن أفعال ڤاسيليسا محكومة بها فهى تملك موهبة التنبؤ، وشراء الكتان يثيره شوق لأن يخطبها ملك . وإذا رمزنا لهذا العنصر بالرمز (a^1) يكون المخطط :

$$[a^1] \left\{ \begin{array}{c} F^3 - {}^{\cdot}N \\ F^4 - {}^{\cdot}N \\ M - N \end{array} \right\} W.$$

١٠٥ ـ يرمز لـ $D8 - E^8$ ولكن بشروط كمقاومة ضد مهر . وترويض حصان لايرقى إلى اعتباره وظيفة (انظر ملحق ١ ، جدول ٥ ، رقم ٨٨) فهو مستعمل هنا كـ D، يمهد لـ F (تحويل مساعدي المهر) .

١١٤ ـ يدعو أخ أخته لفراش من الريش . يرمز إلى ذلك بشرط كمطاردة دون صلة بالنوع . ويرمز بشرط أيضًا إلى عمل الدُمىٰ والتي عن طريق غبائها تغطس الفتاة فى داخل الأرض ، يرمز اليــه بـ Rs^4 و (الإنقاذ عن طـريق الإخفاء) .

١٢٣ ـ حُلِّلت هذه الحكاية من قبل . وهي ليست مضمنة في

المخطط لأن تضمين الحكايات التى تحتوى على $H-N$ و $M-N$ في حركة واحدة يخلق نسيجًا يصعب فيه التقدم من النظرة الأولى .

١٢٥ ـ أحدوثتان مهمتان غير مضمنتين في المخطط، والعنصران Pr و Rs مشوشتان جدا ، ولاتنتميان إلى أي نوع .

١٢٧ ـ حالة أكثر تعقيدًا .

عروس القيصر ابنة تاجر . (a_1 ، موسعة خصوصًا) تسافر إلى الملك (B^3) تنيم خادمةُ الفتاة ($Ʒ^2$- θ^2) وتقلع منها عينْيها (A^6) : وصول العروس غير المعروف لمنزل صاحب قطيع من الحيوانات (o) . تطلب العروس من صاحب القطيع أن يشترى لها بعض الحرير وبعض المخمل تطرز منها تاجا أعجوبة ($F_4{}^3$) وتسترجع عينيها مرة أخرى بمساعدة التاج (K^3) فجأة تصحو الفتاة أثناء الليل في قصر (T^2) . يرى القيصر القصر ويدعو الفتاة لتكون ضيفتـه ($§$) . تأمـر الخادمـة الشرطة (الجندرمة) بتقطيع الفتاة حتى الموت (Pr^6 ، التحقيق متمثل بـ A^{13} ، ويؤمر بإحضار قلبها) . يدفن رجل عجوز البقايـا فتنبت منها حـديقة (Rs^6 ، بطـريقة التحويل) تأمر الملكة الخادمة بقطع الحديقة (Pr^6) . تتحول الحديقة إلى حجر (Rs^6) . يظهر صبي بطريقة آلية ويحصل على القلب بتزلفه للملكة بمساعدة الدموع المريرة (K^3-Rs) . تظهر الفتاة فجأة (النص ليس واضحًا ، ولكن الرمز ، على كل حال ، K^9) . يتبع

ذلك التعرف عليها بعد الافتضاح (EX) ، تحكى العروس كل شيء . العقاب ، الزواج .

تمثلت المطاردات الثلاث بـ $A^{13} - K^{3}$.

١٣٦ ـ تحتوى الحركة الرابعة على كل من $H - I$ و $M - N$ حسب المخطط :

$$a^{1} C [H^{1} - I^{1}]^{3} \quad \begin{cases} M - N W^{\cdot} \\ M - N U w^{2} \end{cases}$$

وقد تمثلت هنا a^{1} بـ A^{16} . يطالب البطل بـالأميرة مهددا ، كما يفعل التنين عادة .

١٥٠ ـ حالة أكثر تعقيدًا نقتبسها بكاملها :

١ ـ فلاح وابناؤه الثلاثة (α) . يذهب أكبرهم إلى تاجر ليعمل لديه كأجير ، ولكنه لايستطيع تحمل ذلك ويرجع . هذا موتيف (motif) صرف من (موتيفات) الحياة اليومية ويمكن فحصه كتشويه للخدمة عند ساحر . قارن خدمة «الحقيقة» عند تاجر ، إلخ . نرمز إليها بـ $D - E$ دون أن نرمز إلى النوع (Type) . ينقذ الاصغر نفسه بالشطارة (E ، يهدهد الديك فينام) يبدي الأجير قوته فوق ثور (X) يخاف التاجر من الأجير (mot) تضيع بقرة من بقره المزعوم ، (a^{6}) ، يرسل الرجل الأجير (B^{2}) ، فيغادر ($C \uparrow$) : يقبض على دب (K^{7}) ، ويرجع ($\downarrow$) .

II . يخاف التاجر أكثر وأكثر (.mot)، ويرسل الأجير في طلب نقود

مفترض أنها أعطيت لشياطين ($a^2 B^2$) فيذهب الأجير C) ↑) . ثلاثة صراعات مع الشياطين ($H^2 - I^2$) . الحصول على نقود كثيرة (K^1 ، بتفاصيل) . يهرب التاجر وزوجه من الأجير . يتابعهما الرجل الأجير بطريقة ذكية . (ارتكاس فكاهي : يهرب الشرير بدلا عن البطل ، يطارد البطل (الشرير) ($Rs - Rr$) . يقتل الرجل الأجير التاجر (U) ، يستولي على أملاكه (W^o) .

لايمكن شرح هذه القصة ، وهى تحتفظ عمومًا ببنيـة القصص الخرافية ، شرحًا وافيًا دون الاستفادة من مادة القصص الأخرى غير الخرافية .

ولاتقدم الحالات الأخرى صعوبات خاصة رغم أن الكثير يمكن أن يقال عن تفاصيل منفصلة .



الملحق الرابع

قائمة الاختصارات

الجــــزء الاعــــدادي :

α الحالة الاستهلالية

β^1 غياب «مغادرة» كبار السن

β^2 موت الوالدين

β^3 غياب «مغادرة» الشباب

γ^1 التحذير

γ^2 الأمر

δ^1 مخالفة التحذير

δ^2 تنفيذ الأمر

ζ^1 استطلاع الشرير للحصول على معلومات عن البطل

ζ^2 استطلاع البطل للحصول على معلومات عن الشرير

ζ^3 استطلاع أشخاص آخرين

ζ^1 يتسلم الشرير معلومات عن البطل

ζ^2 يتسلم البطل معلومات عن الشرير

ζ^3 الحصول على معلومات بطرق أخرى

η^1 إقناع خادع يقوم به الشرير

η^2 استخدام الشرير لوسطاء سحريين

η^3 اشكال أخرى للخداع أو القسر

θ^1	يستجيب البطل لإقناع الشرير
θ^2	يقع البطل ضحية تأثير الوسيط السحري
θ^3	يخضع البطل أو يستجيب بطريقة ميكانيكية لخداع الشرير
A	سوء طالع أوّلي سببه اتفاق خادع
$\dot{A}$	**الشر**
	شر مصحوب بإلقاء في هاوية ، إلخ (في الحركة الثانية)
A^1	اختطاف شخص
A^2	القبض على وسيط سحري أو مساعد
A^{ii}	القبض على مساعد سحري بالقوة
A^3	إتلاف المحاصيل
A^4	سرقة ضوء النهار
A^5	تدمير في أشكال مختلفة
A^6	تقطيع وتشويه
A^7	تسبيب الاختفاء
A^{vii}	تُنْسى العروس (حكاية رقم ٢١٩)
A^8	طلب التسليم أو الإغواء ، الخطف
A^9	الطرد
A^{10}	الرمي في البحر
A^{11}	اللعن ، تحول
A^{12}	إبدال مزيف
A^{13}	أمر بقتل
A^{14}	جريمة قتل
A^{15}	السجن ، الحبس

A^{16} التهديد بالزواج بالقوة

A^{xvi} التهديد بزواج الأقرباء بالقوة

A^{17} التهديد بالقتل

A^{xvii} التهديد بقتل الأقرباء

A^{17} التهديد بأكل لحم البشر

A^{xvii} التهديد بأكل لحم الأقرباء

A^{18} تعذيب في الليل (ترك شبح خرافي لمقبرته وتجواله لامتصاص دماء النائمين)

A^{19} إعلان الحرب

a فقدان ، عدم كفاية

a^{1} الحاجة لعروس ، لشخص ما

a^{2} الحاجة لمساعدة أو وسيط سحري

a^{3} الحاجة لأشياء عجيبة

a^{4} الحاجة لبيضة الموت (الحب)

a^{5} الحاجة للمال أو أسباب البقاء

a^{6} الحاجة لأشياء أخرى

B التفكير ، لحظة ارتباطية

B^{1} طلب النجدة

B^{2} إرسال

B^{3} إطلاق سراح ، مغادرة

B^{4} إعلان سوء طالع في اشكال مختلفة

B^{5} نقل بطل منفي

B^{6} إطلاق سراح بطل مدان ، العفو عنه

B^{7} نواح أو أغنية

C	**الموافقة على ردة فعل معاكسة**
↑	**المغادرة ، إرسال البطل إلى الوطن**
D	**الوظيفة الأولى للمانح**
D^1	اختيار البطل
D^2	التحية ، والاستجواب
D^3	طلب معروف بعد الموت
D^4	طلب سجين للحرية مستعطفاً
$^*D^4$	طلب سجين للحرية مستعطفا ، مع سجن أولى
D^5	طلب الرحمة
D^6	طلب القسمة
d^6	جدال دون التصريح بطلب القسمة
D^7	طلبات أخرى
$^*D^7$	طلبات أخرى ، مع حالة يأس أوّلية للشخص صاحب الطلب حالة يأس المانح دون ذكر الطلب ،
d^7	إمكانية تقديم خدمة
D^8	محاولة تدمير
D^9	معركة مع مانح عدائي
D^{10}	تقديم وسيط سحرى للمقايضة
E	**ردة فعل البطل (إيجابية أو سلبية)**
E^1	عذاب متواصل
E^2	إجابة صداقة
E^3	إسداء معروف لشخص ميت

E^4 تخليص أسير

E^5 رحمة متوسل

E^6 فصل متوسلين

E^{vi} خداع متوسلين

E^7 القيام ببعض الخدمات الأخرى ، تحقيق طلب أعمال أتقياء

E^8 تجنب محاولة تدمير

E^9 نصر في معركة

E^{10} خداع في مقايضة

F الملكية ، استلام وسيط سحري

F^1 تحويل الوسيط

f الهدية ذات طبيعة مادية

F سلبية $(F-)$ الوسيط لم يُحَوَّل

F عكسية $(F=)$ ردة فعل البطل السلبية تسبب عقابا قاسيا

F^2 يُبَيَّن الوسيط

F^3 يُجَهَّز الوسيط

F^4 يُباع الوسيط ، يُشْترى

F_4^3 يعمل الوسيط إثر طلب

F^5 يُعثر على الوسيط

F^6 يظهر الوسيط حسب رغبته

F^{vi} يظهر الوسيط من تحت الأرض

F_9^6 المقابلة مع مساعد يقدم خدماته

F^7 يُشرب أو يؤكل الوسيط

F^8 يقبض على الوسيط

F^9 يقدم الوسيط خدماته ويضعها تحت طلب شخص ما

F^9 يوضح الوسيط أنه سيظهر برغبته في وقت الحاجة اليه

G التحول إلى مكان محدد ، التوجيه

G^1 يطير البطل في الهواء

G^2 يركب البطل ، يُحمل

G^3 يُقاد البطل

G^4 يُوضح الطريق للبطل

G^5 يستخدم البطل وسيلة كتابية للأفعال

G^6 طريق دموي يوضح الطريق

H يقاوم البطل الشرير

H^1 قتال في ساحة

H^2 منافسة ، مباراة

H^3 لعبة ورق (كوتشينه)

H^4 الوزن

I الانتصار على الشرير

I^1 انتصار في معركة مفتوحة

$^*I^1$ انتصار واحد من الأبطال بينما يختفي الآخرون

I^2 الانتصار أو الغلبة في المنافسة

I^3 كسب لعبة الورق

I^4 الزيادة في الوزن

I^5 قتل الشرير دون قتال

I^6 طرد الشرير

J وضع علامة أو وسم على البطل

J^1 وضع علامة على الجسم

J^2 تبديل خاتم أو فوطة حمام (بشكير)

K القضاء على سوء الطالع او الفقدان

K^1 التملك بصورة مباشرة عن طريق استخدام القوة او الحيلة

K^1 الشيء نفسه ، مع شخص ، مما يضطر شخصا آخر أن يحقق تملك المطلوب

K^2 يتم التملك عن طريق عدة مساعدين في الحال

K^3 التملك بالإغراء أو الخداع

K^4 إلغاء سوء الطالع كنتيجة مباشرة لأفعال سابقة

K^5 القضاء على سوء الطالع في الحال باستخدام وسيط سحري

K^6 القضاء على الفقر عن طريق استخدام وسيط سحري

K^7 القبض على المبحوث عنه

K^8 إبطال مفعول اللعنة

K^9 رد الحياة لميت

K^{ix} نفسه ، مع الحصول المبدئي على ماء الحياة

K^{10}	الخروج من الأسر
KF	القضاء على سوء الطالع أو الفقدان في شكل ٨F أي
KF^{1}	تحويل المبحوث عنه
KF^{2}	يُبَيِّن المبحوث عنه
↓	**عودة البطل**
Rr	**مطاردة البطل**
Pr^{1}	الهرب في الهواء
Pr^{2}	طلب الشخص المذنب
Pr^{3}	المطاردة مصحوبة بسلسلة من التحول إلى حيوانات
Pr^{4}	المطاردة مع التحوّل إلى أشياء مغرية
Pr^{5}	محاولة التهام البطل
Pr^{6}	محاولة تحطيم البطل
Pr^{7}	محاولة قرض شجرة
Rs	**إنقاذ البطل**
Rs^{1}	يُحمل البطل في الهواء أو يجرى بسرعة
Rs^{2}	يقذف مشطا .. إلخ . في طريق مطارديه
Rs^{3}	الهرب ، مع التحول إلى كنيسة إلخ
Rs^{4}	الهرب ، مع اختفاء الهارب
Rs^{5}	إخفاء الهارب على يد حَدَّادين
Rs^{6}	سلسلة من التحول إلى حيوانات ، نباتات ، أحجار

Rs^7	تفادي إغراء الأشياء
Rs^8	الإنقاذ أو التخليص من الالتهام
Rs^9	الإنقاذ أو التخليص من التدمير
Rs^{10}	القفزعلى شجرة أخرى
O	**وصول غير معروف**
L	**ادعاءات بطل مزيف**
M	**مهمة صعبة**
N	**حل مهمة**
$^{*}N$	الحل قبل أجل محدد
Q	**التعرف على البطل**
Ex	**افتضاح البطل المزيف**
T	**تغير المظهر**
T^1	مظهرجسماني جديد
T^2	بناء قصر
T^3	ملابس جديدة
T^4	صور مضحكة وعقلانية
U	**معاقبة البطل المزيف أو الشرير**
U سلبيه	العفو عن البطل المزيف أو الشرير
W^{*}	الزفاف أو اعتلاء العرش
W_{*}^{*}	الزفاف
W^{*}	اعتلاء العرش
W^{*}	صورة مبدئية للزواج
w^1	الوعد بالزواج

w^2	زواج مستأنف
w^0	مكافأة نقدية وصور كسب مادية أخرى عند حل العقدة .
X	**صيغ غير واضحة أو أجنبية**
<	**المغادرة عند إشارة طريق**
Y	**انتقال أداة مؤشرة**
mot	دوافع
+	نتيجة إيجابية للوظيفة
§	**أدوات توصيل**
:	**أدوات توصيل تكرر ثلاث مرات**

❊ ❊ ❊



ملاحق إضافية

التحولات في الحكاية الخرافية

فلاديمير بـــروب

١ ـ في الإمكان مقارنة دراسة الحكايات الخرافية بدراسة التكوينات العضوية في الطبيعة إذ إن عالم الطبيعة والفولكلوري يدرسان في الأساس أصول وفروع نفس الظاهرة . وقضية دارون حول أصل الفروع تنشأ أيضا في الفولكلور . ولكن تشابه الظاهرة في الطبيعة والفولكلور لاتقبل أي تفسير مباشر موضوعي ومقنع كليّة . وهذه قضية في حد ذاتها . ويسمح علم الطبيعة وعلم الفولكلور بتفسيرين : إما أن التشابه الداخلي لظاهرتين مختلفتين خارجيا لايمكن رده إلى جذور وراثية مشتركة (نظرية التوليد التلقائي) أو أن التشابه المورفولوجي ناتج عن رابطة وراثية (نظرية الاصل بالتحول أو التحولات التي يمكن ردها إلى أسباب معينة) .

ولحل هذه القضية ينبغي أن نفهم بوضوح معنى تشابه الحكايات الخرافية . فقد تم تعريف التشابه حتى الآن عن طريق الحبكة وتنوعاتها . وتعريف كهذا مقبول عند الذين يعتقدون بتوليد الأنواع التلقائي . ومؤيدو هذا المنهج لايقارنون الحبكات . فهم يشعرون أن مقارنة كهذه مستحيلة أو خاطئة . ونحن لا ننكر قيمة دراسة الحبكات الفردية أو مقارنة تشابهاتها ولكننا نقترح منهجا آخر أي أساسا آخر للمقارنة .

فالحكايات الخرافية يمكن مقارنتها بالنظر إلى إنشائها وبنيتها وهى ستبدو عندئذ تحت أضواء جديدة .

إن شخصيات الحكاية الخرافية تؤدي أساسًا نفس الافعال كلما تقدمنا في سرد الحكاية . ولايهم إن كانت هذه الشخصيات تختلف في الشكل والعمر والجنس والمهنة والمظهر الخارجي والصفات الثابتة الأخرى . وهذا مايقرر العلاقة بين العناصر الثابتة والمتغيرة . فوظائف الشخصيات ثابتة وكل شيء آخر متغير . لنعط مثلا :

١ - الملك يرسل إيڤان للبحث عن الأميرة ، ويغادر إيڤان

٢ - الملك يرسل إيڤان للبحث عن بعض العجائب ويغادر إيڤان

٣ - الأخت ترسل أخاها للبحث عن دواء ، ويغادر الأخ

٤ - الزوج ترسل ابنة زوجها للبحث عن نار ، وتغادر ابنة الزوج

٥ - الحداد يرسل أجيره للبحث عن بقره ويغادر الأجير .

فالإرسال والمغادرة للبحث ثابتان . أما الشخصيات المرسلة والمغادرة والدوافع وراء الإرسال .. إلخ فمتغيرة . وإلى جانب ذلك فإن مراحل البحث والعقبات .. الخ يمكن أن تكون هي أيضا نفسها أساسًا ولكنها تختلف في تحقيقاتها في أخيلة . وفي الإمكان عزل وظائف الشخصيات . وتظهر الحكايات الخرافية واحدة وثلاثين وظيفة ولاتوجد كل هذه الوظائف في أية حكاية واحدة ولكن غياب وظائف معينة لايتدخل في ترتيب ظهور الوظائف الأخرى . فهى كلها تشكل نظامًا (أو نسقًا) أي إنشاء واحدا . وقد برهن هذا النظام أو النسق على قوة ثباته وإنتشاره . وفي إمكان الفولكلوري أن يوضح مثلا أن حكاية

الأخوين المصرية القديمة[٩٨] وحكايات طائر النار[٩٩] وحكايات موروزكو *Morozko* (الشتاء)[١٠٠]، وحكايات الصياد والسمكة[١٠١]، وعددا من الأساطير تتبع نفس النمط العام . ويوضح تحليل التفاصيل هذه النتيجة . ولاتستنفد الواحدة والثلاثون وظيفة النظام أو النسق . فموتيف مثل «بابا جاقا تعطي إيڤان حصانا» يتكون من أربعة عناصر يمثل واحد منها فقط وظيفة بينما العناصر الثلاثة الأخرى ذات طبيعة ثابته .

عمومًا ، فإن الحكاية الخرافية تكشف عن مائة وخمسين عنصرًا أو جزءا أساسيًا ويمكن وضع علامة لكل عنصر من هذه العناصر حسب دوره في تقدم الحبكة . وهكذا فإن بابا جاقا في المثال السابق هي المانحة وتشير كلمة «تعطي أو تمنح» إلى لحظة الانتقال . وإيڤان هو المتسلم والحصان هو الهدية . فإذا كتبنا المائة وخمسين علامة بنفس الترتيب الذي أملته الحكايات نفسها في جدول فإن هذا الجدول سيغطي كل الحكايات الخرافية بل إن أية حكاية تناسب جدولا كهذا ستكون حكاية خرافية وأية حكاية لاتنسب إليه ستكون من فئة أخرى . وسيكون كل عنوان عنصرًا من الحكاية الخرافية . ويؤدي

---

٩٨ ـ أعطى بروب ملخصا لحكاية الأخوين . انظر النص الكامل لهذه الحكاية في :
أحمد عبدالرحيم نصر . **اسطورتان مصريتان قديمتان : الشكل والمضمون** . ترجمة محمد عبدالله عجيمي . الخرطوم : معهد الدراسات الإفريقية والأسيوية ، جامعة الخرطوم ، ١٩٨١ ـ المترجمان .

٩٩ ـ وفي هذه الحكاية يسرق لص ذكي تفاح الملك . ويفشل أخوان كبيران في القبض عليه ويكتشف أخوهما الأصغر ان السارق هو طائر النار فيقبض عليه وبعد مغامرات كثيرة يعود به وبعروس

١٠٠ ـ انظر ص ٢٦٨

١٠١ ـ يصطاد صياد سمكة سحرية ثم يعيدها للماء دون ان يطلب منها شيئا . وتغضب زوج الصياد لأن زوجها لم يطلب شيئا من السمكة وترسله إلى البحر ليطلب من السمكة منزلا جديدا . فتعطيها السمكة منزلا جديدا وتلبى طلبات كثيرة لهما إلى ان تطلب الزوج ان تكون إلهاً . عندها تفقد كل شيء وتجد نفسها في كوخها البائس القديم .

قراءة الجدول رأسيا إلى سلسلة من الأشكال الأساسية والمستمدة .

هذه العناوين هي التي يجب أن تقارن . وستوازى عملية كهذه مقارنة الفقريات بالفقريات والأسنان بالأسنان في علم الحيوان . ولكن هناك اختلافا مهما بين التكوينات العضوية والحكاية الخرافية يجعل مهمتنا سهلة . فتغير جزء أو سمته في التكوين العضوي يؤدي إلى تغير في سمة أخرى ، بينما يمكن أن يتغير كل عنصر في الحكاية باستقلال عن العناصر الأخرى . وقد لاحظ علماء كثيرون هذه الظاهرة ولكنهم لم يحاولوا حتى الآن تقويمها من ناحية منهجية أو نواح أخرى . فكارل كرون (Kaarle Krohn) على سبيل المثال ، رغم أنه يوافق كارل سبيس (Karl Spiess) في عدم ثبات العناصر المنفصلة ، يعتبر دراسة الحكاية الخرافية من ناحية بنياتها الكاملة - وليس عناصرها - ضرورية ولكنه لايعطى أية حجج مقنعة لتأييد ارائه (وهي آراء المدرسة الفنلندية) . إنني أعتقد أنه يمكن دراسة عناصر الحكاية الخرافية باستقلال عن الحبكة التي تشكلها هذه العناصر . فالعناوين الرأسية تكشف عن قواعد التحويلات وأنواعها . ومايصدق على العنصر المعزول يصدق كذلك على البنيات الكلية لأن العناصر مقترنة ببعضها البعض بطريقة ميكانيكية .

٢ - لايدّعي العمل الحالي حل القضية حلا جذريا . سأشير فقط إلى معالم معينة قد تشكل فيما بعد أساسا لدراسة نظرية أوسع . ولكن حتى في الخطوط العريضة الموجزة ، وقبل الحديث عن التحولات ، لابد أن نؤسس معايير نستطيع بها أن

نميّز بين الاشكال الأساسية والأشكال المستمدة . وهي معايير يمكن أن تكون في شكل مباديء عامة أو قوانين خاصة .

لنبدأ بالمباديء العامة . ولتأسيس هذه المباديء لابد أن نفحص صلة الحكاية الخرافية بالبيئة التي أنتجتها . وللحياة والدين (بمعناه الواسع العريض) هنا أهمية خاصة . فأسباب التحولات تكون عادة خارج الحكاية الخرافية . ولن نفهم تطور الحكاية مالم نعالج بعض المواد المقارنة من بيئتها .

والأشكال الاساسية هي تلك التي ترتبط **بأصول** الحكاية الخرافية . فالحكاية ، دون شك ، تولد من الحياة والحكاية الخرافية على أية حال ، نسخة باهتة للواقع . وكل شيء مستمد من الواقع ثانوي . ولنقرر أصول الحكاية الخرافية لابد أن نعتمد على مادة ثقافية تاريخية واسعة .

والأشكال المعّرفة ، لسبب أو أخر بأنها أساسية ، مرتبطة بمفاهيم دينية بالغة القدم . ويمكننا أن نصوغ الاطروحة التالية :

إذا كان نفس الشكل موجودًا في أثر ديني باق وفي حكاية خرافية فإن الشكل الديني أوّلي وشكل الحكاية الخرافية ثانوي . وهذا يصدق بصفة خاصة على الديانات القديمة . فأية ظاهرة دينية غير حيّة أقدم من انعكاسها الفني في حكاية خرافية . وهذه المقولة لايمكن برهنتها وإنما يمكن فقط توضيحها بمادة ضخمة . هذا هو مبدأنا العام الأول الذي سنتوسع فيه أدناه . أما المبدأ الثاني فهو كالآتي :

إذا كان لنفس العنصر تنوعان أولهما مستمد من الأشكال الدينية والآخر من الحياة اليومية فان التكوين الديني أوّلى

والمستمد من الحياة ثانوي .

ولابد من الحرص عند تطبيق هذين المبدأين . فسيكون من الخطأ أن نحاول ردّ كل الأشكال الأساسية إلى الدين ، وكل الأشكال المستمدة إلى الواقع . ولنتجنب أخطاء كهذه لابد أن نتطرق إلى أساليب مقارنة الحكاية الخرافية والدين والحكاية الخرافية والحياة .

هناك عدة أنواع للعلاقات بين الحكاية الخرافية والدين . أولها علاقة اعتماد وراثية مباشرة وهو واضح كل الوضوح في بعض الحالات ويحتاج لبحث تاريخي خاص في حالات أخرى . فاذا وجدنا ، مثلا ، التنين (أفعى) في الحكاية الخرافية والدين معا فانه يكون قد انتقل من الدين للحكاية وليس العكس .

ووجود رابطة كهذه ليست فرضا حتى وإن كان التشابه عظيما جدا . وهو وجود محتمل فقط عندما نعالج مادة بالفرق الدينية والشعائر وهى مادة ينبغي تمييزها عن المادة الملحمية ذات الطبيعة الدينية . ففي الحالة الأولى يمكننا الحديث عن قرابة مباشرة شبيهة بالقرابة بين الآباء والأطفال وفي الحالة الثانية لدينا قرابة موازية فقط وشبيهة بالقرابة بين الأخوان . وبذا فإننا لا نستطيع أن نعتبر قصة شمشون ودليلة طرازًا بدئيا *(Prototype)* للحكاية الخرافية الممثلة للقصة في القسم الاول للكتاب المقدس (الإنجيل) ولكن من المحتمل أن الحكاية والنص الموجود في الإنجيل يرجعان إلى مصدر مشترك .

ومن المؤكد انه يجب التسليم بأولوية المادة الدينية بدرجة معينة من الحذر . ورغم هذا فالأولوية في بعض الحالات غير مشكوك فيها . ربما مايهمنا حقًا هى الوثيقة نفسها لا المفاهيم

المنعكسة فيها والتي هى أساس الحكاية الخرافية . ولكننا في العادة نستطيع ان نحكم على المفاهيم عن طريق الوثائق فقط . رق ـ قدا (Rig – Veda) [١٠٢]، مثلا ، التى لم تستكشف نسبيًا بعد من قبل الفولكلوريـين ، واحدة من مصـادر الحكايـة الخرافية . وإذا كان صحيحا أن بالحكاية مائـة وخمسين عنصرًا فان رق ـ ڤدا تشمل أقل من ستين . وهى تستعمل كأغان لا كملاحم . ولكن هذه التراتيل يغنيها كبار القساوسة لا العامة . وتتخذ هذه الاغنيـات على أيـدي الشعب سمات الملحمة . واذا جاء مدح اندرا Indra في الترتيل كذابح للتنين (والتطابق مع القصة الخرافية كامل في بعض الاحيان) فإن الشعب كان قادرًا بشكل أو آخر على قصِّ كيفية قتل أندرا التنين .

دعنا نُلْقِ نظرة على مثال . ففى الترتيل التالي نتعرف بسهولة ويسر على بابا جاقاBaba Jaga وكوخها :

إلى سيدة الغابة (ارنياني)

١ ـ سيدة الغابة ، ياسيدة الغابة ، يا من تشبهين المفقود لماذا تسألين عن القرية ؟ أتملكك الخوف ؟

٢ ـ عندما يسجع طائر السيسكا Ciccika لطائر سجعه كخوار ثور ، تبدو سيدة الغابة عظيمة كمن يخطو على نغمات الصنج .

٣ ـ وكما يرعى قطيع أو يبدو بيت في الأفق كذلك تصدر سيدة الغابة صريرا كعربة ثقيلة في المساء حقا .

---

١٠٢ ـ رق ـ ڤدا عبارة عن مجموعة تتألف من أكثر من الف ترتيل باللغة السنكريتية .

٤ ـ شخص ما ينادي قطيع الماشية أو يقطع الأخشاب ، باقيًا في الغابة (أو : مع سيدة الغابة) في المساء ـ يفكر : «شخص ما يصرخ» .

٥ ـ حقًا إن سيدة الغابة لاتقتل ، ولا أي شخص آخر يهاجم فالمرء يستهلك الفواكه الحلوة وهو متخل عن رغباته .

٦ ـ إنها طيبة الرائحة بعطر المرهم وغنيّة الطعام دون فلاحة للأرض أم الحيوانات المتوحشة ، سيدة الغابة ـ هي التي مدحت .

لدينا هنا عدد من عناصر الحكاية الخرافية : كوخ في الغابة ، وتوبيخ متصل بالبحث (وهو يحدث في الحكاية الخرافية بصيغة معكوسة) ، واستراحة ليلية مضيافة (تعطي بابا جاقا المأكل والمشرب والمأوى) ، وتلميح بالعداوة الكامنة في سيدة الغابة ، وإشارة إلى أنها أم الحيوانات المتوحشة (فهي تنادي الحيوانات مجتمعة في الحكاية الخرافية) . أما ساقا الدجاجة اللذان يقوم عليهما كوخها ، إضافة إلى مظهرها الخارجي .. الخ فهي غير موجودة . والتطابق اللافت للنظر بصفة خاصة هو أن من يقضي الليل في الكوخ يبدو له أنه يسمع شخصا يقطع الأخشاب . ففي الحكاية رقم ٩٩ في مجموعة أفناسيف يربط الاب قالب حذاء في الشباك بعد أن يترك ابنته في الكوخ . فيرتفع القالب وينخفض (محدثًا صوتًا) فتقول الفتاة : «ذاك أبي يقطع الأخشاب» .

كل هذه التطابقات ليست وليدة المصادفة لأنها ليست الوحيدة . فكثير جدا من التطابقات الدقيقة موجودة في الحكاية

الخرافية و (رق ـ ڤدا Rig – Veda) . والتطابق الذي ذكرناه هنا ليس بالطبع برهانا على أن أصل بابا جاقا هو رق ـ فدا ولكنه يوضح عمومًا أن الخيط يبدأ من الدين الى الحكاية الخرافية . وأن الدراسات المقارنة ممكنة في هذا المجال .

كل ما ذكرناه هنا صحيح إذا كان الدين والحكاية الخرافية مفصولين بمسافة زمنية عظيمة وإذا كان الدين المأخوذ في الاعتبار ، مثلا ، قد انقرض وضاعت أصوله في ما قبل التاريخ . لكن الأمر مختلف عندما نقارن دينًا حيًا وحكاية خرافية حيّة لشعب واحد . هنا نلاحظ الاعتماد العكسي المستحيل بين دين ميت وحكاية خرافية حديثة . فعناصر الدين المسيحي في الحكاية الخرافية (الرسل كمساعدين والشيطان كشرير وهَلُمَّ جَرًا) أحدث من الحكاية الخرافية وليست أقدم منها . وفي الحقيقة فإننا يجب ألا نقول إن هذه العلاقة عكس العلاقة سابقة الذكر . فالحكاية الخرافية تنشأ من الديانات القديمة ولكن الديانات الحديثة لاتنشأ من الحكاية الخرافية .

والدين الحديث لايخلق الحكاية الخرافية وإنما يجري مجرد تعديل في مادتها . ورغم هذا فقد تحدث حالات منعزلة لاعتماد عكسي حقيقي أي حالات تنشأ فيها العناصر الدينية من الحكاية الخرافية . واعتراف الكنيسة في الغرب بكرامة القديس جورج ذابح التنين مثال على ذلك . فقد تم الاعتراف بهذه الكرامة في وقت متأخر جدًا قبل إجازة قداسة القديس جورج نفسه ، رغم مقاومة الكنيسة الصلبة . وبما أن المعركة مع الحيّة جزء من كثير من الديانات الوثنية فإنه يمكن رد هذا

العنصر إليها . وقد اندثرت هذه الديانات في القرن الثالث عشر واستطاع التراث الملحمي في الأطوار السفلى (من أطوار نموه) أن يلعب دور الناقل . وتسببت شعبية القديس جورج وشعبية عنصر المعركة مع التنين إلى دمج صورة القديس مع صورة محارب التنين واضطرت الكنيسة للاعتراف بالدمج وإعلان قداسة القديس جورج .

أخيرًا ، وإلى جانب اعتماد الحكاية الخرافية على الدين كأصل لها ، وإلى جانب تطابقها والدين واعتماد كل منهما على الآخر ، فإننا نجد حالات يكون فيها الاثنان غير متصلين كلية رغم التشابهة الخارجي . فالمفاهيم المتشابهة يمكن أن تنشأ باستقلال عن بعضها البعض . فالحصان السحري ، مثلا ، يمكن مقارنته بخيول التيوتونيين (Teutons)[١٠٣] المقدسة وحصان اجنى (Agni) الناري في رق ـ فدا Rig – Veda . وليس هناك أدنى صلة بين الأول وسيفكا ـ بوركا (Sivka Burka)[١٠٤] بينما يتطابق الأخير معه في كل الجوانب . ويمكن تطبيق التشابه فقط إذا كان كاملا تقريبا . ولكن يجب عزل الظواهر التابعة ـ مهما كانت متشابهة ـ من مقارنات كهذه .

وهكذا فإن دراسة الأشكال **الأساسية** تستدعي مقارنة الحكاية الخرافية بديانات متنوعة . أما دراسة الأشكال المستمدة في الحكاية الخرافية فتوضح كيف أن هذه الأشكال متصلة بالواقع . ويمكن تفسير عدد من التحويلات بإقحام

---

١٠٣ ـ وهو شعب ألماني او سلتي قديم

١٠٤ ـ وهو اسم حصان سحري في الحكايات الخرافية الروسية له صفة تنبؤية والوان مختلفة .

الواقع على الحكاية الخرافية مما يطرح قضية المناهج المستعملة في دراسة العلاقة بين الحكاية الخرافية والحياة .

وبالمقارنة بالأنواع الأخرى للحكاية (الأحدوثات والقصص القصيرة ، والفابولات .. إلخ) فإن الحكاية الخرافية فقيرة في عناصرها المستلفة من الحياة الواقعية . وقد بالغ الدارسون دائما في تقدير دور الوجود اليومي في خلق الحكاية الخرافية . ونستطيع فهم العلاقة بين الحكاية الخرافية إذا تذكرنا فقط أن الواقعية الفنية ووجود عناصر من الحياة الواقعية مفهومان مختلفان وأنهما لايتداخلان دائما . ويخطيء العلماء دائمًا عندما يبحثون عن حقائق من الحياة الواقعية تؤيد قصة واقعية .

يأخذ نيكولاى ليرنر (*Nikolaj Lerner*) مثلا الأسطر التالية من قصيدة «بوفًا *Bova*» لبوشكين (*Pushkin*) :

هذا ، حقا ، مجلس ذهبي
لا ثرثرة فيه ، ولكنْ فكر عميق
تَفَكّر النبلاء مليا لوقت طويل
ارزمور *Arzamor* العجوز المجرب
فتح فمه (فإعطاء المشوره
كان رغبة ذي اللحية البيضاء)
تنحنح عاليا ، ولكن فكَّر مليا
وفي السكون كان لسانه لاذعا ، بكل تأكيد .
(يظل كل أعضاء المجلس صامتين ويدب اليهم النعاس)

ويعلق على ذلك مستشهدًا بميكوف (*L.N Majkov*) قائلا :

وربما كانت القصيدة تسخر من الحكومة الموسكوفية

القديمة فى روسيا وذلك بتصويرها لمجلس أفراد الحاشية الملتحين . وقد تكون السخرية موجهة ليس ضد روسيا القديمة فحسب وإنما ضد روسيا بوشكين كذلك . فقد كان في إمكان العبقري الشاب أن يلاحظ بسهولة في مجتمعه أنذاك المجلس الكامل «للمفكرين» الغاطين في نومهم .

وعلى كل حال ، فهذا - على وجه الدقة - موتيف من موتيفات الحكاية الخرافية . ففي مجموعة أفناسيف (الحكاية رقم ١٤٠ ، مثلا) نجد : «سأل مرة - وظل النبلاء صامتين ، وسأل مرة ثانية - ولكنهم لم يردوا ، ومرة ثالثة - ولم ينطقوا حتى بنصف كلمة» . لدينا هنا المنظر التقليدي الذي يتوسل فيه المتضرع طالبا المساعدة ويحدث فيه التوسل عادة ثلاث مرات ويوجه في المرة الأولى إلى الوصيفات ثم الى النبلاء (الكتبة والوزراء) وفي المرة الثالثة إلى بطل القصة . وكل مجموعة في هذا المثلث يمكن تكرارها ثلاث مرات كذلك . فنحن هنا لانتعامل مع الحياة الواقعية ولكن مع توسيع وتخصيص (أسماء مضافة ، إلخ) عنصر فولكلورى . وسنرتكب نفس الخطأ إذا اعتبرنا تصوير هومر (*Homer*) لبنيلوب (*Penelope*) وسلوك خاطبيها موازياً لحقائق الحياة في بلاد اليونان القديمة أو عادات الزواج الإغريقية . فخاطبو بنبلوب خاطبون **زائفون** وهذه وسيلة معروفة وشائعة فى الشعر الملحمي فى كل أنحاء العالم . ينبغى أولا أن نفصل كل مايتبع الفولكلور وبعدها فقط نعالج التطابق بين اللحظات الهومرية خاصة والحياة في اليونان القديم .

إن قضية العلاقة بين الحكاية الخرافية والحياة ليست قضية بسيطة وليس من المسموح به استنتاج نتائج حول الحياة

من الحكاية الخرافية مباشرة . لكن ، وكما سنوضح لاحقا ، فإن دور الحياة في تحويلات الحكاية الخرافية عظيم . والحياة لا تستطيع أن تخرب البنية الكلية للحكاية الخرافية ولكنها تنتج ثروة من الحقائق الحديثة التى تحل فى كثير من الأحيان محل القديمة بعدة طرق .

٣ ـ فيما يلي المعايير الرئيسية والأكثر انضباطا للتمييز بين الأشكال الاساسية للحكاية الخرافية والأشكال المستمدة .

ا ـ المعالجة الفنطازية لعنصر حكاية خرافية أقدم من المعالجة المنطقية له . وهذه الحالة بسيطة جدا ولاتتطلب نقاشا . فإذا استلم إيڤان هدية سحرية من بابا جاقا في حكاية واستلمها من امرأة عجوز عابرة في حكاية أخرى ، فإن الحالة الأولى أقدم من الأخيرة . وهذا الرأي مبنى على الصلة بين الحكاية الخرافية والدين ولكنه قد يبرهن على عدم صحته بالنسبة لأنواع الحكايات الأخرى (الفابولات ، إلخ) التي ربما تكون ، عموما ، أقدم من الحكاية الخرافية . وواقعية حكايات كهذه ترجع إلى ماض سحيق ولايمكن ردّها إلى المفاهيم الدينية .

ب ـ المعالجة البطولية أقدم من المعالجة الفكاهية . وهذه مجرد تنوع من الحالة السابقة . فالدخول في معركة قاتلة مع تنين اقدم بلاشك من هزيمته فى لعبة ورق (كوتشينة) .

ج ـ الشكل المستعمل منطقيًا أقدم من الذي يستعمل هراء أو بلا معنى .

د ـ الشكل العالمي أقدم من الشكل القومي . فإذا كنا فعلا نجد التنين في حكايات العالم ولكن حل محله الدب في بعض حكايات الشمال والأسد في بعض حكايات الجنوب فأن الشكل الأساسي هو التنين بينما الأسد والدب شكلان مستمدان .

ينبغي هنا أن نذكر كلمة عن مناهج دراسة الحكاية الخرافية على مستوى عالمي . فالحقائق بالكثرة التى قد لا يستطيع فيها باحث واحد أن يدرس كل المائة وخمسين عنصرًا في حكايات كل العالم . ولابد له أن يدرس حكايات شعب واحد مميّزا بين أشكالها الأساسية وأشكالها المستمدة ويكرر نفس العملية لحكايات شعب آخر ثم ينتقل إلى الدراسة المقارنة .

يمكن تلخيص الأطروحة التي تخص الأشكال العالمية كما يلي : الشكل القومي العريض أقدم من الشكل الإقليمي أو المحلي . وبمجرد أن نبدأ على هذا الطريق فإنا سنضطر لقبول المقولة الآتية : الشكل المنتشر انتشارًا واسعًا أقدم من الشكل المعزول . ولكن من المحتمل نظريًا أن يعيش شكل قديم حقا في حالات قليلة فقط وأن تكون كل التنوعات الأخرى أحدث منها . هذا المبدأ الكمي (استعمال الإحصاء) إذن لابد أن يطبق بحذر شديد . فالاعتبارات النوعية لها أهمية متساوية . وهنا مثال وثيق الصلة بالموضوع : ففي القصة الخرافية «فسيليسا الجميلة» (رقم ١٠٤ في مجموعة أفناسيف) يصطحب ثلاثة راكبين يرمزون إلى الصبح والنهار والليل بابا جاقا . وهنا ينشأ السؤال اليست هذه سمة أساسية خاصة ببابا جاقا مفقودة في الحكايات الخرافية الأخرى ؟ ورغم ذلك فإن الاعتبارات

الخاصة (والتي سأتغاضى عنها) توضح تعذر الدفاع عن هذا الافتراض .

٤ ـ سأفحص بدقة وعلى سبيل المثال كل التغيرات المحتملة لعنصر واحد هو كوخ بابا جاقا . فالكوخ من ناحية مورفولوجية يمثل مسكن المانح (أي الشخصية التي تعطى الأداة السحرية للبطل) . وبالتالي فإننا لن نفحص الكوخ فقط ولكن كل أنواع مساكن المانح . إن الشكل الأساسي الروسي للمسكن ، كما أعتقد ، هو كوخ الغابة الذي يدور على ساقي دجاجة . وبما أن عنصرا واحدا لايوضح كل التغييرات الممكنة في الحكاية الخرافية ، فإني سأتناول أمثلة أخرى أيضًا .

أ ـ **التخفيض Reduction** بدلا عن الصيغة المكتملة نجد الانواع التالية من التغيير :

(١) كوخاً قائماً على ساقي دجاجة في الغابة ،

(٢) كوخاً قائماً على ساق دجاجة ،

(٣) كوخاً في الغابة ،

(٤) كوخاً ،

(٥) غابة (الصنوبر) (حكاية رقم ٩٥ في مجموعة أفناسيف) ،

(٦) لا ذكر للمسكن .

الشكل الأساسي هنا مبتور . فساقا الدجاجة والدوران والغابة محذوفة وحتى الكوخ نفسه يمكن الاستغناء عنه . فالتخفيض عنصر أساسي غير مكتمل وهو يرجع إلى نسيان القاص للحكاية . والنسيان له

أسباب أكثر تعقيدًا *. ويعكس التخفيض الاتفاق المفقود بين الحكاية الخرافية وبيئتها الحاضرة أو أهميتها في بيئة أو محيط معين أو فترة معينة أو بينها والقاص .

ب ـ **التوسع Expansion** . وهو عكس التخفيض . فالشكل يمتد ويتوسع بزيادة تفاصيل إضافية . وفيما يلي مثال على ذلك : فالكوخ القائم على ساقي دجاجة مؤسس على فطائر محلاة وسقفه مكسو بالحلوى . والتوسع في أغلب الأحوال مصحوب بالتخفيض وفيه يستغنى عن سمات معينة وتضاف أخرى . ويمكن تقسيم التوسع إلى فئات حسب الأصل أو المنشأ (كما سنفعل مع الإبدالات لاحقا) . فبعض الأشكال الموسعة تنشأ من الحياة اليومية ، وأخرى تمثل تفاصيل مسهبة من قانون الحكاية الخرافية . كما في المثال السابق . وصفات المانح مزيج من العداء والضيافة . ويعطى إيفان عادة المأكل في مسكن المانح . وأشكال هذه الضيافة متنوعة . («أعطته الطعام والشراب» يخاطب إيفان الكوخ بهذه الكلمات : «سأتسلق إلى الداخل وأكل لقمة» . ويرى البطل في الكوخ مائدة معدة ويختار من كل أنواع الطعام ويأكل كفايته ، ويذهب إلى الخارج ويذبح بعض ماشية المانح ودجاجه ، إلخ .) وتنعكس ضيافة المانح في مسكنه بالذات . وهذا الشكل مستعمل في الحكاية الألمانية «هانزل وجريتيل» بطريقة مختلفة نوعا ما ومتفقة مع الطبيعة الطفولية للقصة .

ج - **التلوث Contamination** . والتلوث متواتر نسبيا بسبب أفول الحكاية الخرافية في الوقت الحاضر . وتنتشر أحيانًا الأشكال الملوثة وتتأصل . وفكرة الدوران الدائم لكوخ بابا جاقا على محوره مثال للتلوث . فللكوخ في مسيرة الحدث غرض معين : فهو «كشك حارس» ، مخفر أمامي ، ويختبر البطل ليرى ما إذا كان يستحق استلام الأداة السحرية أم لا . ويحيي الكوخ بجانبه المغلق إيڤان ونتيجة لذلك فإن الكوخ يسمى أحيانًا كوخًا بلا نوافذ أو أبواب . ويشيح جانب الكوخ المفتوح أي الجانب الذي فيه الباب ، بوجهه عن إيڤان . ويبدو أن إيڤان يستطيع أن يدور بسهولة إلى الجانب الآخر ويدخل من الباب . ولكنه لايستطيع ذلك **ولا يفعل ذلك أبدًا** في الحكاية الخرافية . وبدلا عن ذلك يرقي رقية : «قف وظهرك إلى الغابة ووجهك إليّ» أو «قف كما أوقفتك أمك» ، وهكذا ، والنتيجة عادة : «دار الكوخ» . وأصبحت «دار» هذه «ظل يدور» والتعبير «وعندما تضطر فإنها تدور في هذا الاتجاه وذاك» أصبح «إنها تدور كل الوقت» وهو تعبير حي ولكنه بلا معنى .

د - **القلب Inversion** . يُقلب الشكل الأساسي دائمًا . تحل الشخصيات الرجالية أماكن الشخصيات النسائية ، والشخصيات النسائية أماكن الشخصيات الرجالية . وتشمل هذه الكوخ ايضًا . فبدلا عن كوخ مغلق يصعب الدخول فيه نجد أحيانًا كوخًا ذا باب واسع .

هـ - التشـديـد والتخفيـف (Intensifiestion & attenuation) . تنطبق أنواع هذا التحويل على أعمال الشخصيات فقط . وتحدث الأعمال المماثلة بدرجات متنوعة من الشدة . لنعط هنا مثالا واحدًا للتشديد . يتم نفى البطل بدلا من مجرد إرساله للبحث عن شيء . والإرسـال واحد من العنـاصر الدائمـة للحكـايـة الخرافية ، وهو يحدث في أشكال متنوعة لحد يمكن به توضيح كل درجات التشديد . ويمكن أن تتم مبادرة الإرسال بعدة طرق . فالبطل يطلب منه عادة أن يذهب ويحضر شيئًا غير عادي . ويعطي أحيانًا مهمة . «أدِّ خدمة لي» ويكون إعطاء المهمة عادة مصحوبًا بتهديد في حالة فشل البطل وبوعود في حالة نجاحه . ويمكن أن يكون الإرسال شكلا مُقَنَّعا من النفي : ترسل أخت أخاها في طلب لبن حيوان وحشى وذلك للتخلص منه ، ويرسل سيد أجيره ليعيد بقرة يزعم أنها ضاعت في الغابة ، وترسل زوج أب ابنة زوجها لتحضر نارًا من بابا جاقا . وأخيرًا ، لدينا أيضًا النفى بـالمعنى المباشر للكلمة . هذه هى الأشكال الأساسية للإرسال والتي يسمح كل واحد منها بعدة تنوعات وأشكال انتقالية ، وهي مهمـة في دراسـة الحكـايـات التى تتنـاول الشخصيات المنفية . ويمكن اعتبار الأمر المصحوب بتهديد ووعود شكلا أساسيًا للإرسال . وإذا أهمل عنصر الوعد فإن التخفيض هنا يمكن اعتباره كتشديد

إرسال وتهديد . ويخفف حذف التهديد هذا الشكل ويضعفه . ويشمل التخفيف أيضًا حذف الإرسال كما في حالة استعداد الابن للسفر وسؤاله أبويه أن يَدْعُوَا له .

يمكن تفسير الأنواع الستة للتحويلات التي ناقشناها حتى الآن كتغييرات جد مألوفة في الشكل الأساسي . وهناك على كل حال ، مجموعتا تحولات كبيره هما : الإبدال (Substitution) والتمثّل (assimilation) .

و - إبدال عنصر حكاية خرافية بآخر.بإعادة النظر في مسكن المانح ، نجد الأشكال الآتية : (١) قصر و (٢) جبل بجانب نهر ناري وهاتان ليستا حالتي تخفيض أو توسع إلخ . وهما ليستا تغييرين ولكنهما إبدالان . وهذان الشكلان ، على كل حال ، ليسا مستمدين من خارج الحكاية وإنما من ذخائر الحكاية نفسها . وما حدث هنا هو انتقال أو إعادة ترتيب للأشكال وللمادة . فالقصر (وهو فى أغلب الاحيان قصر ذهبي) عادة ما تسكنه أميرة ويصبح هذا المسكن بالتالي ملكا للمانح . وتلعب تحويلات كهذه دورًا مهما في الحكاية الخرافية . وكل عنصر له شكله الخاص ولكن هذا الشكل ، على أية حال ، ليس مرتبطًا كليا في العادة بالعنصر المقدّم . (مثلا ، تلعب الأميرة وهى شخصية **موجودة** عادة دور المانح أو المساعد .. إلخ) . وتطغى صورة حكاية خرافية على أخرى . فابنة بابا جاقا يمكن

أن تظهر كأميرة وفي هذه الحالة فإن بابا جاقا لاتسكن في كوخها ولكن في قصر ، أي في مسكن مرتبط عادة بأميرة .
ونجد هنا أيضًا القصور النحاسية والفضية والذهبية .
والوصيفات اللائى يسكن في قصور كهذه هن مانحات وأميرات في نفس الوقت . والقصور قد تأتي نتيجة لتكرار القصر الذهبي ثلاث مرات أو تأتي في الحال دون أية رابطة أو صلة بفكرة القصور الذهبية والفضية والحديدية .. إلخ .

كذلك فإن الجبل الذي بجانب النهر الناري ليس إلا مسكنا للتنين الذي يمتلكه الآن المانح .

تلعب هذه الانتقالات دورًا عظيمًا في خلق التحولات .
ومعظم التحولات عبارة عن إبدالات أو انتقالات مولّدة من داخل الحكاية الخرافية .

س – **إبدالات مدفوعة خارجيا.** إذا كان لدينا شكلان: (١) فندق صغير و (٢) منزل ذو طابقين فإن الكوخ الخيالي – فيما يبدو – قد حلّت محله أشكال من السكن العادي في الحياة الواقعية . ويمكن شرح معظم هذه الإبدالات بسهولة ويسر ، ولكن هناك إبدالات تتطلب تفسيرًا أثنوغرافيا خاصا . والعناصر المستلفة من الحياة اليومية واضحة من أول وهلة في معظم الأحيان ويتركز عليها عادة اهتمام العلماء .

ح – **إبدالات دينية (Confessional Substitutions)** .
الديانات الحاضرة قادرة على طمس الأشكال القديمة

وإحلالها بأخرى جديدة . مثال ذلك ، الحالات التي يعمل فيها الشيطان كحامل ذي أجنحة ويعمل فيها الملاك كحامل للأداة السحرية ، أو يحل فيها العمل التكفيري مكان أداء مهمة صعبة. وبعض (الليجنذز) (legenls) المعنية هى فى أساسها حكايات خرافية تخضع عناصرها لهذا النوع من الإبدال . ولكل شعب إبدالاته الدينية الخاصة به . فقد تركت المسيحية والإسلام والبوذية بصماتها على حكايات المسيحيين والمسلمين والبوذيين الخرافية ، على التالي .

ط ـ **إبدال سببه الخرافة (Superstition)** . كذلك ، وبكل تأكيد تطمس الخرافة والاعتقادات المحلية المادة الاصلية للحكاية الخرافية . ولكننا نلقى هذا النوع من الإبدال نادرا بل أندر مما نتوقع من النظرة الأولى (ولهذا كانت أخطاء المدرسة الأسطورية) . وكان بوشكين (Pushkin) مخطئا حين قال إن الحكاية الخرافية :

تزخر بالعجائب . يتجول الغول الخشبي ،
وتجلس حورية الماء على الغصون .

إذا وجدنا غولا خشبيا في الحكاية الشعبية فهو في الغالب يحل محل بابا جاقا تقريبا . ولانجد الحوريات غير مرة واحدة في مجموعة أفناسيف كلها وفي مقدمة مشكوكة الأصل . ولايوجد أدنى ذكر للحوريات في مجموعات اونشوكوف (Oncukov) وزلنين (Zelnin) وسوكولوفس (Sokolovs) وغيرهم . ولقد وجد الغول الخشبى طريقه إلى الحكاية الخرافية لأنه ، كأحد

مخلوقات الغابة ، يمثل بابا جاقا ، والحكاية الخرافية تقبل فقط تلك العناصر التى يمكن ملاءمتها بسهولة في تركيبتها .

ي - **إبدال قديم أو (مهجور) Archaic**. ذكرنا من قبل أن الأشكال الأساسية للحكاية الخرافية ترجع إلى مفاهيم دينية بائدة . وبمعرفة ذلك نستطيع في بعض الأحيان فصل الأشكال الأساسية من الأشكال المستمدة . وفي بعض الحالات النادرة على كل حال يحل شكل أقل قدما مكان الشكل الأساسي (وهو أمر طبيعي تقريبا في الحكاية الخرافية) . ويمكن رد الاقل قدما إلى أصل ديني فريد الحدوث . فبدلا من المعركة مع التنين في الحكاية الخرافية المسماة «الساحر وأخت الشمس» (رقم ٩٣ في مجموعة أفناسيف) ، على سبيل المثال ، يكون لدينا التالي : يقترح زميل التنين على الأمير قائلا : «دع الأمير إيفان يأتِ معي إلى الميزان وسنرى من يفوق الاخر وزنًا» . ويقذف الميزان إيفان إلى منازل الشمس . لدينا هنا آثار وزن الأرواح . فمن أين جاء هذا الشكل - وهو معروف جدا في مصر القديمة - وكيف احتفظت بها الحكاية الخرافية ؟ هذان سؤالان يحتاجان لبحث تاريخي خاص .

ليس من السهل دائما أن نميز بين الإبدال القديم (أو المهجور) والإبدال الذي تفرضه الخرافة . فجذور كليهما يمكن أن تمتد إلى عصور قديمة جدا . ولكن إذا

كان عنصر من عناصر الحكاية الخرافية موجودا في اعتقاد حى فانه يمكن اعتبار الإبدال حديثا نسبيا (مثلا ، الغول الخشبي) . وربما يكون لديانة وثنية فرعان : واحد في الحكاية الخرافية والآخر فى اعتقاد أو عادة . وربما عبر كل واحد منها طريق الآخر عبر القرون وطغى عليه . أما إذا كان العنصر غير موجود فى اعتقاد حى (مثلا ، الميزان) فإن أصل الإبدال فى هذه الحالة .يرجع لعصور قديمة جدا ويمكن اعتباره إبدالا قديما (أو مهجورا) .

ك - **الإبدالات الأدبية** . نادرا ماتقبل الحكاية الخرافية مادة أدبية مثلما تعتبر خرافة حديثة.وللحكاية قدرة للمقاومة تتكسر عليها الأجناس الأخرى أي ترفض أن تندمج فيها . وإذا حدث عراك بينهما فإن الحكاية الخرافية هى التى تفوز . أما بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى فالاحتمال أن تمتص الحكاية الخرافية عناصر من الليجند*Legend* والشعر الملحمي (البلينا *Byline*) وفي حالات نادرة فإن الرومانس *Romance* [أو القصة الشعرية أو النثرية من قصص القرون الوسطى التى تقوم على الأسطورة أو الحب الشريف أو المغامرات الفروسية][105] وهذه الأخيرة بصفة رئيسية ، تعطى إبدالا . والمغامرات نفسها مستمدة من الحكاية الخرافية . وتحدث العملية على مراحل : حكاية

١٠٥ - إضافة من عندنا . المترجمان .

خرافية ـ رومانس ـ حكاية خرافية . وهكذا فإن أعمالا مثل أروسلان لازارفيك Eruslan lasarevic[١٠٦] حكايات خرافية صرفة من حيث تركيبتها ، رغم الطبيعة الكتبية لعناصر مفردة . كل هذا يخص الحكاية الخرافية فقط اما الإشفانك Schwsnk[١٠٧] والرواية القصيرة Novella والأشكال الأخرى للنثر الشعبى فهى أكثر مرونة وأقل مناعة .

ل ـ **التعديل** . وهناك إبدالات لايمكن تأكيد أصلها بسهولة . وهذه في أغلب الأحيان إبدالات خيالية ترجع إلى مايفضله القاص . وأشكال كهذه ليست نموذجية من وجهة النظر الأثنوغرافية أو التاريخية . وهذه الابدالات تلعب دورا أعظم في حكايات الحيوانات والأنواع الأخرى أكثر مما في الحكايات الخرافية (يحل الذئب محل الدب ، وطائر مكان طائر آخر .. إلخ) وهى بالطبع قد تحدث في الحكاية الخرافية أيضًا . فمثلا نجد النسر والصقر والغراب والإوزة وهَلُمَّ جَرًّا كحاملة ذات أجنحة . ونجد الوعل ذا القرون الذهبية والحصان ذا العرف الذهبي والبطة ذات الريش الذهبي .. إلخ كعجائب مبحوث عنها . وفي العادة فإن الأشكال المستمدة أو الثانوية هى التى تخضع للتعديل

---

١٠٦ ـ وهى حكاية من حكايات القرن السابع عشر وتدور حول ،المعركة بين الاب والابن، ويمكن إرجاعها لكتاب **شاهنامه** للفردوسي وقد كانت معروفة فعلا لكل روسي شبه أمي من كتيبات القصص الشعبي .

١٠٧ ـ والاشفانك مسرحية هزلية ساخرة مكتوبة شعرا أو نثرا . وقد نشأت في المانيا فى القرون الوسطى .

على الأرجح . ويمكن توضيح ذلك بمقارنة عدد من الأشكال يكون فيها الشيء العجيب المبحوث عنه مجرد تحويل لأميرة لها خصلات شعر ذهبية . وإذا كانت مقارنة الأشكال الأساسية والأشكال المستمدة توضح خطا معينا منحدرا ، فإن مقارنة شكلين مستمدين تكشف عن توازٍ معين . وتظهر عناصر معينة في الحكاية الخرافية تنوعا معينا من الاشكال . والمثال على ذلك «المهمة الصعبة» . إذا لم يكن للمهمة الصعبة شكل أساسي فلا يهم وحدة تركيبة الحكاية الخرافية أية مهمة تطلب . وتبدو هذه الظاهرة أكثر وضوحا عندما نقارن العناصر التي لاتنتمى أبدا إلى الطراز الأساسي للحكاية الخرافية . وعنصر «الدافع» واحد من هذه العناصر . فالتحويل في بعض الأحيان يخلق الحاجة لدفع فعل معين . ونتيجة لذلك نجد تشكيلة عريضة للدوافع لنفس الفعل . فنفى البطل مثلا (والنفي شكل ثانوى) له دوافع عديدة . ومن جانب آخر فإن اختطاف التنين لفتاة (وهذا شكل أساسي) ليس له دافع خارجي لأنه مدفوع من داخل الحكاية نفسها .

وبعض صفات الكوخ هى أيضا عرضة للتعديل . فبدلا من كوخ قائم على ساقي دجاجة نجد أكواخا قائمة على قرنى عنزة أو ساقى خروف .

م - **إبدالات غير معروفة الأصل** . ناقشنا الإبدالات السابقة من حيث أصلها ولكن بما أن الأصل لايظهر دائما كتعديل بسيط فإننا نتطلب فئة للإبدالات غير

معروفة الأصل . فأخت الشمس في الحكاية الخرافية بعنوان «الأخت الصغيرة» (رقم ٩٣ في مجموعة افناسيف) ، على سبيل المثال ، تلعب دور المانح ويمكن اعتبارها أيضا شكلاً ابتدائياً للأميرة . فهي تعيش في منازل الشمس . ولا ندري ما إذا كان ذلك يعكس طقسا أو شعيرة شمسية أو الخيال المبدع للقاص أو اقتراحا في صيغة سؤال من الجامع للقاص عما إذا كان يعرف حكايات فى موضوع معين أو إذا كان يعرف حكايات كهذه أو تلك . وفي هذه الحالة فإن القاص يختلق أحيانًا شيئا ليدخل السرور في نفس الجامع .

وبهذا نأتي إلى نهاية موضوع الإبدالات . وكان في إمكاننا بالطبع أن ننشيء تنوعات عديدة أكثر مما فعلنا لتشمل حالات قليلة متفرقة ولكن ليس هناك حاجة للقيام بذلك الآن . فالإبدالات التى ناقشناها أنفاً ذات صلة بكل مادة الحكاية الخرافية . ويمكن بسهولة توضيح وتكملة تطبيقها على الحالات المتفرقة ، باستعمال أنواع التحويل .

دعنا نلتفت لطبقة أخرى من التغييرات وهى طبقة التمثلات (*Assimilations*) . وأعنى بالتمثل الطغيان غير المكتمل لشكل على آخر ويندمج الشكلان ليصبحا شكلاً واحدًا . وبما أن التمثلات تتبع نفس مخطط تصنيف الإبدالات فإننى سأسردها فى إيجاز .

ن – **تمثل عنصر حكاية خرافية لآخر ومثاله الشكلان :** – (١) كوخ تحت سقف ذهبي و (٢) كوخ بجانب نهر ناري . نجد في أحيان كثيرة في الحكايات الخرافية قصرًا تحت سقف ذهبي . وينتج عن الكوخ والقصر تحت السقف الذهبي كوخ آخر تحت سقف ذهبي . ويصدق نفس الشيء على الكوخ بجانب النهر الناري .

وتعطى الحكاية الخرافية «فجودور فودوفيك وإيفان فودوفيك *Fjodor Vodovic and Ivan Vodovic*» (الحكاية رقم ٤ في مجموعة اونشوكوف *(Oncukov)* الصادرة في عام ١٩٠٩) مثالا شائقا . فعن طريق التمثّل تم جذب عنصرين متنافرين مثل الميلاد الإعجازى للبطل ومطاردة أزواج (أخوات) التنين للبطل . وتتحول أزواج التنين ، عادة ، في مطاردتهن للبطل إلى بئر وسحابة وسرير .... إلخ . ويقفن في طريق إيفان . وإذا اختار إيفان بعض الفاكهة أو شرب شربة ماء ، تمزق إربا .

لقد تم استعمال موتيف الميلاد الإعجازي بهذه الطريقة : تتنزه الأميرة وحيدة في فناء قصر والدها وترى بئرًا بجانبها كأس صغيرة وسرير (تم نسيان شجرة التفاح) . فتشرب كأسًا من الماء وتستلقى على السرير لترتاح . ومن هذا تحمل وتضع ابنين .

س – **تمثلات مدفوعة بدوافع خارجية** . وهى تأخذ الأشكال الآتية : (١) كوخ في طرف قرية و (٢) كهف في غابة .

هنا نجد أن الكوخ الخيالي قد أصبح كوخًا حقيقيًا وكهفًا حقيقيًا . أما كون السكن معزولا فلم يتغير . فالكهف في الحالة الثانية في الغابة . وتنتج الحكاية الخرافية زائدًا الواقع تمثلا خارجيًا صرفًا .

ع ــ **التَمَثّل الديني** . ويمكن ضرب مثال هذه العملية بإبدال التنين بالشيطان . فالشيطان على أية حال يسكن ، مثل التنين ، في بحيرة . وليس لمفهوم الكائنات الشريرة في أعماق المياه أدنى صلة بالضرورة بما يدعى ميثولوجيا الفلاحين المتدنية . وإنما هي تعود إلى نوع معين من التحول .

ف ــ **تَمَثّل سببه الخرافة** . وهذه ظاهرة نادرة نسبيًا . ومثالها يسكن غول خشبي في كوخ قائم على ساقي دجاجة .

ص ــ **التَمَثلات الأدبية والقديمة (المهجورة)** . وهذه أنْدر . والتمثلات للشعر الملحمي (البلينا *bylina*) والليجند *(Legend)* لها بعض الأهمية للحكاية الخرافية الروسية . ومن المحتمل كثيرًا أن نجد هنا ، على أية حالة ، طمس شكل لآخر لاتمثّله له مع بقاء مكونات الحكاية الخرافية كما هي . ويتطلب كل ظهور للتمثلات القديمة (المهجورة) دراسة مفصلة . فالمعروف أنها موجودة ولكن معرفتها ممكنة فقط بعد بحوث خاصة كثيرة جدا .

ينتهي مسحنا للتحولات عند هذه النقطة . وربما لا يغطي مخططي التصنيفي كل أشكال الحكاية

الخرافية لكنه سيغطي كثيرًا منها بكل تأكيد . ويمكن للمرء أن ينعم النظر في أنواع أخرى من التحولات مثل التخصيص والتعميم . ففي حالة التخصيص تصبح ظاهرة عامة ظاهرة معينة (فبدلا عن المملكة البعيدة ، نجد مدينة خفالينسك) . وفي حالة التعميم يحدث العكس (تصبح مملكة معينة ، رغم بعدها ، مملكة «مختلفة أخرى» إلخ بكل بساطة) . ويمكن كذلك اعتبار كل أنواع التخصيص تقريبا إبدالات وكل أنواع التعميم ، تخفيضات . ويصدق هذا على العقلنة (يصير الحصان ذو الجناحين حصانًا مرتبطًا بالواقع) ، وتصبح الحكاية الخرافية أحدوثة ، إلخ . وإذا طبقنا هذه الأنواع من التحولات تطبيقا صحيحا ومتجانسا فإننا سنكون أكثر اطمئنانًا في دراسة الحكاية الخرافية كشيء له ذاتية تاريخية .

وما يصدق على عناصر مفردة للحكاية الخرافية يصدق بدرجة متساوية على الحكاية الخرافية برمتها . فإذا زيد عنصر ، يكون لدينا توسع وإذا أنقص ، يكون لدينا تخفيض ، إلخ . وتطبيق هذه الطرق على حكايات بأكملها مهم للدراسة المقارنة لحبكات الحكاية الخرافية .

تبقى بعد ذلك قضية مهمة . إذا دوّنا كلا (أو على الاقل كثيرًا جدًا من حالات) ظهور عنصر واحد فلن نستطيع رد كل أشكال ذلك العنصر لأساس واحد .

دعنا نفترض قبولنا لبابا جاقا كشكل أساسي للمانح ، فإن الأشكال الأخرى هى الساحرة ، الجدّة - خلف - البابا ، الجدة - الأرملة ، امرأة عجوز ، رجل عجوز ، راع ، غول خشبي ، ملاك ، الشيطان ، ثلاث فتيات ، ابنة الملك ، إلخ . ويمكن شرحها كلها شرحًا مرضيًا كإبدالات لبابا جاقا أو تحولات أخرى لها . ولكننا عندئذ نصطدم بـ «الفلاح الذي في حجم ظفر الأصبع والذي له «ذقن طولها ذراع» . فهذا الشكل للمانح ليس مستمدا من بابا جاقا . وإذا كان موجودا في دين ما ، يكون لدينا شكل متناسق مع بابا جاقا . وإذ لم يكن كذلك ، يصير إبدالا غير معروف الأصل . ويمكن أن يكون لكل عنصر عدة أشكال أساسية ، رغم أن عدد هذه الأشكال الموازية المتناسقة غير مهم في العادة .

٥ - وستكون هذه الخطوط العريضة للتحويلات غير مكتملة إذا لم أعط نموذجًا لتطبيق ملاحظاتي . ولأناقش سلسلة من التحولات سأستعمل مادة يمكن تقصيها نسبيا . لنأخذ الأشكال الآتية :

يختطف التنين ابنة الملك
يعذب التنين ابنة الملك
يطلب التنين ابنة الملك

نحن نبحث هنا من وجهة نظر مورفولوجيا الحكاية الخرافية

عنصرًا يسمى سوء الطالع الأولى (initial misfortunc) ويخدم سوء الطالع هذا كبداية للعقدة أو الحبكة . وتبعًا للمباديء المقترحة في هذا المقال ينبغي الا نقارن الاختطاف بالاختطاف فحسب ، إلخ . ولكن أيضًا بالأنواع المتعددة لسوء الطالع الأوَّلي كعنصر من عناصر الحكاية الخرافية .

ويتطلب الحذر أن نعتبر الأشكال الثلاثة أشكالًا متناسقة ولكن يبدو أن الاول هو الشكل الأساسي . ففي مصر نجد أن مفهوم الموت يعنى اختطاف التنين للروح . ولكن هذا المفهوم تم نسيانه بينما بقيت فكرة أن المرض شيطان يحل في الجسد . وأخيرًا فإن طلب التنين للأميرة كجزية يعكس أسلوبًا قديمًا مستلفا من الحياة الواقعية ، وهو مصحوب بظهور جيش يحاصر المدينة ويهدد بالحرب . وعلى كل حال فإن المرء لايمكن أن يكون متيقنًا . وليكن الأمر كيفما يَكُنْ ، فإن كل الأشكال الثلاثة قديمة جدا ويسمح كل واحد منها بعدة تحويلات .

دعنا نأخذ الشكل الأول :

يختطف التنين ابنة الملك :

فالتنين معتبر كتجسيد للشر . ويحّول التأثير الديني التنين إلى شيطان :

تختطف الشياطين ابنة القسيس

وصارت شخصية التنين أجنبية بالنسبة للقرية وحل محلها حيوان خطر معروف للجميع (إبدال مدفوع بدافع خارجي) يكتسب صفات خيالية «تعديل» .

يهرب دب ذو فراء حديدي بأطفال الملك

تندمج شخصيتا الشرير وبابا جاقا . ويؤثر جزء من الحكاية الخرافية على الآخر (إبدال حكاية خرافية بأخرى) . بابا جاقا أنثى وفي الجانب المقابل فإن الشخص المخطوف ذكر (عكس) :

تختطف ساحرة ابن زوجين عجوزين

وفي واحدة من الأشكال تتعقد دائمًا الحكاية الخرافية بسرقة أخوان البطل الجائزة . ويتحول القصد بالإيذاء إلى أقارب البطل . وهناك شكل شرعي لتعقيد الفعل وهو كما يلي :

يختطف أخوان إيفان زوجه

ويحل أقارب شريرون أخرون من مخزون الحكاية الخرافية المعنية محل الأخوان اللئام (إبدال عنصر حكاية خرافية بآخر) :

يختطف الملك (صهر إيڤان) زوج إيڤان

وتستطيع الأميرة نفسها أن تقوم بنفس الدور وتتخذ الحكاية الخرافية أشكالا أكثر تسلية . وهنا يخفض دور الشرير :

تطير الأميرة بعيدًا عن زوجها

والمخطوف في كل هذه الحالات إنسان لكن يمكن خطف ضوء النهار أيضا (إبدال قديم «أو مهجور» ؟) :

يختطف التنين ضوء المملكة

وتحل حيوانات بشعة أخرى محل التنين (إبدال) ويجعل الشيء المخطوف قريبًا من الحياة المتخيلة في البلاط الملكي :

يختطف المِنْك (حيوان ثديي لاحم) حيوانات من معرض الملك

وتلعب الطلاسم دورًا بارزًا في الحكاية الخرافية . وهى في أغلب الأحيان الوسائل الوحيدة التى يستطيع بها إيفان تحقيق هدفه ولهذا فهى مسروقة في أغلب الأوقات . وإذا حدث أن الفعل يتعقد في منتصف الحكاية الخرافية ، فإن السرقة تكون واجبة بقدر ما يتطلب ذلك قانون الحكاية الخرافية . ويمكن تحويل منتصف الحكاية إلى أولها (إبدال عنصر حكاية خرافية بآخر) . والسارق في معظم الأحيان غشاش أو صاحب أرض .. إلخ (إبدال مدفوع بدافع خارجي) :

يسرق صبى ذكي طلسم إيفان
يسرق صاحب أرض طلسم فلاح

أما تمثّل حكاية طائر النار فمرحلة انتقالية للأشكال الأخرى . فالتفاحات الذهبية المسروقة هنا ليست طلاسم (تفاح الشباب) وتكون سرقة الطلسم ممكنة فقط كتعقيد لمنتصف الحكاية ، بعد الحصول على الطلسم . ويمكن الاستغناء عن الطلسم في البداية فقط إذا كان امتلاكه مدفوعاً بدافع ، ولو بطريقة مختصرة . ولهذا السبب فإن الأشياء المسروقة التى تظهر في بداية الحكاية ليست طلاسم في كثير من الأحيان . وطائر النار انتقل من منتصف الحكاية إلى بدايتها . والطائر

واحد من الوسائل الأساسية لنقل إيڤان إلى المملكة البعيدة . ويوصف هذا الحيوان الحى فى الحكاية الخرافية بريش ذهبي أو صفات أخرى مشابهة .

يسرق طائر النار تفاح الملك

ويُبْقي على الاختطاف في كل الحالات . ويكون اختفاء عروس أو إبنة أو زوج ... إلخ نتيجة فعل مخلوق أسطورى . والفكر الأسطورى غريب ، على أية حال ، على حياة الفلاحين الحديثة . ولهذا فإن السحر يحل محل الأساطير الأجنبية المستوردة . ويُعْزى الاختفاء إلى تعاويذ سحرية يقوم بها السحرة والساحرات . وتتغير طبيعة فعل الشر ولكن نتيجته تبقى كما هى : اختفاء يستلزم بحثا (إبدال سببه الخرافة) :

يختطف ساحر ابنة الملك

يسحر خادم زوج إيڤان ويرغمها على الطيران بعيدا

ونرى هنا مرة ثانية تحويل العملية إلى أقارب لئام :

ترغم الأخوات عريس الفتاة على الطيران بعيدا

نأتي الآن إلى تحويلات الشكل الثاني : يعذب تنين ابنة الملك ، إلخ .

التحويلات متشابهة :

الشيطان يعذب ابنة الملك ، إلخ .

ويتخذ التعذيب صورة الحبس ومغادرة جثة للقبر ومصها لدماء النائمين . وهما صورتان يمكن شرحهما شرحا أثنوغرافيا

وافيا . فبدلا من التنين والشيطان نجد مرة أخرى كائنات شريرة أخرى من كائنات الحكاية الخرافية .

تعذب بابا جاقا مضيفة المحاربين

ويتخذ تنوع ثالث للشكل الأساسي شكل التهديد بزواج إجبارى :

يطلب التنين ابنة الملك

وهذا يفتح المجال لعدة تحويلات :

يطلب شبح الماء ابن الملك ، إلخ .

ويؤدي هذا الشكل ، من ناحية مورفولوجية ، إلى إعلان الحرب دون طلب أي من ذرية الملك (تخفيض) . وينتج تحول الأشكال المشابهة إلى الأقرباء مايلي :

تنشد الأخت الساحرة أكل ابن الملك (أخوها)

وهذه الحالة (رقم ٩٣ في مجموعة أفناسيف) شائعة بصفة خاصة . فأخت الأمير تدعى تنينة . ويشير هذا المثال الكلاسيكي لإبدال عنصر حكاية خرافية بآخر إلى ضرورة الحذر في دراسة صلات القربى في الحكاية الخرافية . فشكل زواج الأخ بأخته وأشكال أخرى ليست بالضرورة بقايا أثرية لعادة قديمة . فهى بالأحرى يمكن أن تكون نتيجة لتحولات معينة ، كما تبّين الحالة أعلاه بوضوح .

اننى أتوقع مقدما حجة معارضة لكل ما سبق تقول بأن كل شيء يمكن أن يناسب جملة تحتوى على شيئين . وهى حجة غير صحيحة . فكيف يمكن لبداية الحكاية المسماة «الجليد

البنيـــة والشـــكل

حول كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية
لفلاديمير بروب
كلودي ليفي استراوس

يُتَّهم مؤيدو التحليل البنيوي في اللغويات وعلم الأجناس بالشكلية عادة . وينسى المُتَّهمون أن البنيوية موجودة كمنهج مستقل وأنها في الحقيقة تدين بالكثير للشكلية (أو الصورية) ولكنهـا تختلف عنها في نظـرتها إلى المـادي أو الملمـوس . فالبنيوية ، خلافا للشكلية ، ترفض أن تضع المادي أو الملموس في معارضة *(Opposition)* المجرد وأن تنسب للأخير أهمية عظمى . إن تعريف **الشكل** قائم في مقابل المحتوى الذي له كينونة في ذاته ولكن **البنية** ليس لها محتوى مستقل : فهي نفسها محتوى يدرس نظامه المنطقي كخاصية لما هو حقيقي .

وهذا الاختلاف يستأهل بعض التوسع . ونستطيع أن نقوم بذلك الآن بفضل الطبعة الإنجليزية لعمل مبكر لفلاديمير بروب بعنوان **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** . وقد كان بروب أحد الممثلين الرئيسيين للمدرسة الشكلية الروسية في الفتـرة القصيرة التي ازدهرت فيها ما بين حوالي ١٩١٥ إلى ١٩٣٠ .

لقد أدت كاتبة مقدمة الكتاب سفنافا بروكوفا سباكبسون ومترجمه لورنس اسكوت ومركز البحوث بجامعـة أنديـانا بالولايات المتحدة خدمة عظيمة للعلوم الاجتماعية بنشر هذا العمل الذي طال إهماله كثيرا ، في لغة متاحة لقراء جدد .

وفي عام ١٩٢٨ ، وقت صدور الطبعة الروسية لهذا الكتاب ،

وجدت المدرسة الشكلية نفسها في محنة . فقد أدينت رسميًا داخل الاتحاد السوفييتي وفقدت علائقها وصلاتها بالعالم الخارجي . واضطر بروب في أعماله التالية أن يترك الشكلية والتحليل المورفولوجي ويعكف على البحوث التاريخية والمقارنة حول علاقة الأدب الشفاهي بالأساطير والشعائر والمؤسسات .

لكن رسالة المدرسة الشكلية الروسية لم تذهب سُدىً على أية حال . فقد تبعتها في أوروبا مدرسة براغ اللغوية وعملت على انتشارها وأوصلت أفكارها إلى الولايات المتحدة منذ عام ١٩٤٠ عن طريق تأثير رومان ياكبسون الشخصي ومحاضراته . ولكنني بهذا لا أعني ضمنا أن علم اللغويات البنيوي والبنوية الحديثة امتدادان فقط للشكلية الروسية . فهما ، كما ذكرت سابقا ، يختلفان عنها في الاعتقاد بأنه اذا كان قليل من البنيوية يبعدنا من المادي أو الملموس فإن كثيرا منها يعيدنا إليه ثانية . ولكن رغم أننا لايمكن أن نصف منهج ياكبسون بالشكلية بأية حال من الأحوال ، فإن ياكبسون لم ينس دور المدرسة الشكلية التاريخي وأهميته . وكان يحتفظ لها دائما بمكان أثير عند البحث فيما سبق البنيوية . وبطريق غير مباشر شعر كل الذين استمعوا إليه منذ عام ١٩٤٠ بضآلة تأثير الشكلية عليه . لقد ذكرت بروكوفا سباكبسون أن كاتب هذه السطور قد «طبق منهج بروب وطوره» . والحقيقة انه لم يفعل ذلك عن وعي لانه لم يطلع على كتاب بروب إلا بعد ترجمته إلى الإنجليزية ولكن بعض أفكار الكتاب التي وصلته عن طريق ياكبسون كانت مصدرا لإلهامه . ومن المؤسف أن الترجمة الإنجليزية المنشورة للكتاب لم تسهم

حتى اليوم بالكثير في رواج أفكار بروب . فالأخطاء المطبعية في هذه الطبعة إضافة الى الغموض الذي ربما يكون موجودا في النسخة الأصلية والذي ربما نتج عن فشل المترجم في نقل مصطلحات بروب وأسلوبه الموجز ، كل ذلك جعل قراءة الترجمة الإنجليزية للكتاب صعبة ، لهذا من المفيد أن نستعرض الكتاب هنا ونلخص أطروحاته ونتائجه .

[وفي أثناء عرضه يصف ليفي استراوس مناقشة بروب لأفكار فلويوفسكي بأنها شائقة . فقد قسم فلسوفسكي المواضيع الرئيسية (Themes) الى موتيفات بحيث يضيف الموضوع في نظامه أو نسقه بعدا موحدًا إبداعيًا . فالموضوع أكبر من الموتيفات وهي عناصر يتعذر تقسيمها لعناصر أقل . ولكن بروب يلاحظ في هذه الحالة أن كل جملة يمكن أن تشكل موتيفا وأن تحليل الحكاية لابد أن يكون على مستوى يطلق عليه اليوم لفظ «جزئي» وأن جملة مثل «يختطف التنين ابنة الملك» يمكن أن تقسم إلى أربعة عناصر على الأقل . وهكذا نحصل على وحدات أقل من الموتيف . ولكنها وحدات ليس لها وجود منطقي مستقل في نظر بروب . ويقول ليفي استراوس إنه توسع في هذه النقطة لأن إفادة بروب ، وهي ليست صحيحة كل الصحة ، توضح الاختلافات بين الشكلية والبنيوية ، وإنه سيعود إلى هذه النقطة فيما بعد .

ويستخدم ليفي استراوس كلمة المحسن (benefactor) بدلا عن الواهب أو المانح (doner) التي استعملت في الترجمة الإنجليزية . ويفضل بدلا عن كلمة «حركة move الكلمة

الفرنسية *partie* التي تعنى القسم الرئيسي للحكاية أو لعبة الورق (الكوتشينة) أو الشطرنج . ويوضح ليفي استراوس الشبه بين الحكاية ولعبة الورق قائلا إن «الحكايات التى تتكون من أجزاء *parties* تتميز بتكرار نفس الوظائف في عدة فترات . أما في لعبة الورق فإن المرء يخلط الأوراق ، ويقسمها إلى قسمين ويدعو الآخرين للعب ويلعب ويأخذ مجموعة الأوراق في دورة واحدة من حين لآخر . وفي كلمات أخرى ، فإن نفس الأفعال تكرر رغم اختلاف اللاعبين في توزيع الورق» .

ويشير ليفي استراوس إلى الصيغة الأساسية التي توصل اليها بروب وهى

$$ABC\,DEFG \quad \frac{HJIK\,R\text{–}Rs\,OL}{IMJNK\,R\text{–}Rs} \quad QEx\,TUW$$

والتي نستنتج منها بسهولة الأربع فئات الآتية : ـ

[١] . المجموعة الأولى + المجموعة العليا + المجموعة الأخيرة

[٢] . المجموعة الأولى + المجموعة السفلى + المجموعة الأخيرة

[٣] . المجموعة الأولى + المجموعة العليا + المجموعة السفلى + المجموعة الأخيرة .

[٤] . المجموعة الأولى + المجموعة الأخيرة .

ويواصل ليفي استراوس قائلا :

وأكثر ما يلفت النظر في عمل بروب هو القوة التى تنبأ بها بالتطورات اللاحقة . ويتعرف الذين بدأوا منا التحليل البنيوي للأدب الشفاهى حوالي عام ١٩٥٠ دون معرفة مباشرة

بمحاولات بروب قبل ربع قرن من ذلك ، يتعرفون مندهشين على صيغ وربما جُمَل كاملة ؛ يعرفون جيدا أنهم لم يستعيروها منه مثل مفهوم «الحالة الاستهلالية» ، مقارنة المصفوفة (matrix) الأسطورية بقوانين التأليف (Composition) الموسيقي ، ضرورة القرءاة «أفقياً أو رأسياً» في نفس الوقت ، الاستعمال الدائم لفكرة مجموعة الإبدالات والتحولات لحل التنافس بين ثبات الشكل وتغير المحتوى والمحاولة ، التى أشار اليها بروب على الأقل ، لرد أو إرجاع الوظائف المعينة إلى أزواج متقابلة والحالة المتميزة للأساطير فى التحليل البنيوى ، وأخيرا ، وفوق كل شيء ، الافتراض بوجود حكاية واحدة وباعتبار كل مجموعة الحكايات المعروفة كسلسلة من روايات طراز منفرد وينتج عن ذلك استطاعة المرء أن يكتشف بطريقة حسابية الروايات المندثرة أو غير المسجلة ، تماما كما تكتشف وجود نجوم غير مرئية باستعمال القوانين الفلكية . وكل هذه أمور حدسية تثير فينا الإعجاب بثاقب فكر بروب وميزته التنبؤية وتكسبه حب وإخلاص كل الذين كانوا أنصاراً له دون أن يدروا .

واذا أبديت فى مناقشتى بعض التحفظات وأثرت بعض الاعتراضات فإن ذلك لايقلل من حسنة بروب العظيمة أو يشكك فى صحة أولوية اكتشافاته . بعد أن أوضحنا كل ذلك ، فإننا نحاول أن نخمن الأسباب التى جعلت بروب يختار الحكايات الخرافية ، وهى فئة معينة من الحكايات ، لاختبار منهجه . فمن الضرورى الا تصنف هذه الحكايات بانعزال عن بقية الأدب الشفاهي . يقول بروب إن الحكاية الخرافية من وجهة

نظر معينة («تاريخية» بالنسبة له ، ولكن أيضا نفسية منطقية ، كما نرى) تعادل ، في أساساتها المورفولوجية ، الأسطورة . ويضيف بعد ذلك مباشرة : «وندرك أننا ، من وجهة نظر التراث العلمي المعاصر نعبر كلية عن فكرة هرطقية» .

وبروب محق في ذلك . فليس هناك ثمة سبب قوى لعزل الحكايات الخرافية من الأساطير ، رغم أن عددًا كبيرًا من المجتمعات تميز بينهما بإحساسها وتعبر عن هذا التمييز بطريقة موضوعية بوساطة مصطلح خاص لكل واحد منها ، وتنهى بل وتحرم أحيانًا قص واحد منها دون الآخر (تسرد الأساطير في ساعات معينة وأثناء فصل معين فقط بينما يمكن أن تُقص الحكايات في أي وقت بسبب طبيعتها «الدنيوية») .

وهذه المميزات القبلية ذات أهمية عظمى بالنسبة للأثنوغرافي ولكن من المؤكد أنها غير مؤسسة على طبيعة الأشياء . فالحكايات الشعبية في مجتمع ما أساطير في مجتمع آخر ، والعكس صحيح . وهذا هو السبب الأول لإدراك التصنيفات العشوائية . إضافة لذلك ، فإن المتخصص في علم الأساطير يلاحظ عادة أن نفس الحكايات ونفس الشخصيات ونفس الموتيفات تظهر ثانية في حكايات وأساطير مجتمع ما في صيغة شبيهة أو معدلة . وعلاوة على ذلك ، فإن المرء في محاولته معرفة السلسلة الكاملة لتحولات الموضوع (Theme) الأسطورى ، نادرا مايحصر نفسه في الأساطير (المقيدة إلى هذا الحد من قبل القبائل) فبعض هذه التحولات يجب أن تمتد إلى الحكايات ، رغم أنه من الممكن أن نستنتج وجودها من الأساطير الحقة .

لاشك أن كل المجتمعات تقريبا تعتبر الحكايات والأساطير كجنسين يختلف أحدهما عن الآخر ، وأن انتظام هذا التمييز له سببه . وفي اعتقادي أن سببًا كهذا موجود ويمكن رده لاختلاف في الدرجة ذي شقين : فالحكايات مبنية على تقابلات أضعف من التقابلات الموجودة في الأساطير ، وهي .. أيضًا ، ليست كزمولوجية ولا ميتافيزيقية أو طبيعية ولكنها في أكثر الأحايين محلية واجتماعية وأخلاقية ، إضافة لذلك ، فالحكاية الشعبية تحويل ضعيف لموضوع *(Theme)* يكون تحقيقه الأقوى خاصية للأسطورة ولهذا السبب فهي ، أي الحكاية ، تخضع خضوعا صارما بدرجة أقل من خضوع الأسطورة للاعتبارات الثلاثية المتمثلة في الترابط المنطقي والمعتقد الديني والضغط الجماعي . والحكاية تسمح بإمكانات التلاعب . ومقارنة بالأسطورة ، فإن تغيراتها الأساسية لها حرية أكبر وتكتسب بمرور الوقت صفة عشوائية معينة . ولكن إذا كانت الحكاية تعمل بتقابلات أقل يصبح التعرف على هذه التقابلات من الصعوبة بمكان . وتزداد هذه الصعوبة لأن هذه التقابلات ، عندما تصبح ضعيفة جدا ، تتميز بعدم ثبات يجعلها قريبة من الإبداع الأدبي .

وقد رأي بروب هذه الصعوبة الأخيرة بوضوح شديد وقال «إن بنية الحكاية المحرفة» ـ التي لا يمكن الاستغناء عنها لتطبيق منهجه ـ «تخص الفلاحين فقط . بل تخص الفلاحين الذين لم يصيبوا حظا من الحضارة . وكل التأثيرات الخارجية تغير الحكاية وأحيانًا تخربها» وفي هذه الحالة يكون «من المستحيل تقديم كافة التفاصيل» . ورغم هذا يعترف بروب أن

للقاص حرية نسبية في اختيار شخصيات معينة ، وفي حذف وتكرار وظائف معينة ،وفي تحديد أشكال (أوصيغ) الوظائف ، وأخيرا وبدرجة أكبر ، في مظهر الشخصيات الخارجي وصفاتها إضافة الى أنه «يمكن لشجرة أن تدل على الطريق أو يمكن لطائر الغرنوق أن يعطى مهرًا كهدية ، ويمكن لإزميل أن يتجسس ... إلخ وهذه الحرية خاصة بالحكاية وحدها» . وفي مكان أخر يذكر بروب صفات هذه الشخصيات «كعمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي (وأية خواص مشابهة) ... إلخ» وهي صفات متغيرة لانها «تجعل .. للحكاية سحرها وجمالها وإبداعها» . وهكذا فإن الأسباب الخارجية هي الوحيدة التي يمكن أن تفسر استبدال صفة بأخرى في الحكاية ، وهي تحويل لظروف الحياة الحقيقية وتأثير الأدب الملحمي الأجنبي والثقافة الكتبية والدينية والخرافات . «وتمر (الحكاية) تدريجيا بتغيرات جوهرية وتخضع هذه التحولات والتغيرات أيضا لقوانين خاصة . وتخلق كل هذه العمليات تشكيلات متعددة يصعب تحليلها للغاية» .

وكل هذا يعني في الحقيقة أن الحكاية لا تخضع خضوعا كاملا للتحليل البنائي . هذا صحيح ،دون شك ،لحد ما . ولكن ليس كما يعتقد بروب ولا للأسباب التي يذكرها على وجه الدقة . سأعود لهذه المسألة فيما بعد . ولكن ينبغي أولا وبعد معرفة هذه الظروف ، أن نجد الأسباب التي جعلت بروب يختار الحكاية الخرافية لتجربة منهجه . أمَا كان الأجدر أن يستعمل الأساطير التي يعترف مرات عديدة بقيمتها المميزة ؟

اسباب اختيار بروب للحكاية الخرافية كثيرة ومتنوعة الاهمية . فبما أن بروب ليس أثنولوجيا يمكننا أن نفترض أن الأساطير التي جمعها أو الموجودة عند شعوب معروفة لديه لم تكن متاحة له أو لم يكن هو متحكما فيها . وبالإضافة لذلك ، فإن بروب قد سار في طريق سبقه إليه آخرون . فقد ناقش سابقوه الحكايات الخرافية لا الأساطير . كما أن علماء روسيين معينين اعتمدوا على الحكايات في وضع الخطوط العريضة للخطط الأولية للدراسات المورفولوجية .

وقد التقط بروب المسألة حيث تركوها مُسْتَعْمِلاً نفس المادة أي الحكايات الشعبية .

وفي اعتقادي أنه يمكن تفسير اختيار بروب للحكاية الخرافية بعدم معرفتـه للعلاقـة الحقيقية بـين الأسطورة والحكـاية الشعبية . فلبروب حسنة عظيمة في أن يرى فيها أنواعا لنفس الأصل ولكنه ظل مخلصا لفكرة تقول إن الحكاية لها الأولوية التاريخية على الأسطورة ، وإننا لندرس الأسطورة لابد أن نضيف للتحليـل المورفـولوجي «الـدراسة التـاريخية التي لانستطيع في الوقت الحاضر الدخول فيها» ، وبعد ذلك بقليل يلمح بروب الى أن «الحكاية الخرافية في أساسها المورفولوجي تمثل أسطورة» وأنه حتى «حينما يختفي أسلوب حياة ودين يظهر محتواهما في شكل حكاية» .

سَيَحْذَر الأثنولوجي تفسيرا كهذا لأنه يعلم أن الأساطير والحكايات الشعبية موجودة جنبا الى جنب في الوقت الحاضر ، فلا يمكننا إذن القول بأن واحدة منهما عبارة عن بقايا أثرية

للأخرى مالم نفترض أن الحكايات تحتفظ ببقايا الأساطير القديمة التي طواها النسيان. «لمناقشة هذه الافتراضات انظر ليفي استراوس ١٩٧٦، الفصل التاسع والفصل الرابع عشر». وفي معظم الأحيان لايمكن شرح هذا الافتراض القائل باحتفاظ الحكايات ببقايا الأساطير القديمة (مادمنا نجهل معظم - إن لم نقل كل - الاعتقادات القديمة للشعوب التي ندرسها والتي نطلق عليها كلمة «بدائية» لهذا السبب بالذات). إضافة لذلك، فإن التجربة الأثنوغرافية العادية تجعلنا نعتقد أن الأسطورة والحكاية الشعبية تستعملان مادة مشتركة، كل بطريقتها الخاصة. فالعلاقة بينهما ليست علاقة سابق للاحق أو أصلي لمشتق ولكنها، على الأصح، علاقة تكملة أو تتمة. فالحكايات صورة مصغرة للأساطير حولت اليها نفس التقابلات ولكن على مستوى أقل وهذا مايجعلها صعبة الدراسة في المكان الأول.

ينبغي ألا تجعلنا الاعتبارات السابقة نهمل الصعاب التي يذكرها بروب، رغم أن هذه الصعاب يمكن صياغتها بطريقة مختلفة قليلا. إن الحكاية، حتى في المجتمعات الحديثة، ليست بقايا أسطورة، ولكنها بالتأكيد تعاني من وجودها دون الأساطير. فقد أخل اندثار الأساطير بالتوازن. وأصبحت الحكاية، كقمر صناعي دون كوكب، تميل إلى الخروج عن المجرى وتدع نفسها عرضة لأقطاب الجذب الأخرى.

تلك بضعة أسباب إضافية للتوجه إلى الحضارات التى توجد فيها الأسطورة والحكاية معا حتى فترة قريبة ولا تزالان موجودتين، والتي يكون فيها الأدب الشفاهي كلا تاما أو يمكن

اعتباره ككل تام . فليس القصد ان نختار من بين الحكاية والأسطورة ولكن ان ندرك أنهما قطبا حقل يحتوى ايضا على كل أنواع الأشكال المتوسطة ، وأن تحليلهما المورفولوجي ينبغي أن يكون واحدا وإلا ربما أغفلنا العناصر المنتسبة إلى نفس نظام التحويلات .

يبدو بروب ممزقا بين رؤياه الشكلية وهاجس التفسيرات التاريخية . ويمكن للمرء أن يفهم لحد ما الندم الذي جعله يكف عن الشكلية ويتجه إلى التفسيرات التاريخية . وبمجرد أن استقر على تحليل الحكايات الشعبية أصبح التناقض أكثر قوة . فمن الواضح أن للحكايات تاريخها ولكنه ، من ناحية عملية ، تاريخ لايمكن الوصول إليه لأننا لا نعرف إلا القليل جدا عن حضارات ما قبل التاريخ التي نشأت فيها الحكاية . ولكن هل مانفتقده حقا هو التاريخ ؟ فالبعد التاريخي يبدو ، على الأصح ، كعامل سلبي ناتج من التناقض بين الحكاية ، كما هى موجودة ، والمحتوى الأثنوغرافي الذي تفتقده . ويمكن حل هذا التناقض بملاحظة تراث شفاهي لايزال حيا ، مثل الذي تدرسه الأثنوغرافيا . فهنا لا تنشأ القضية التاريخية أو قد تنشأ في حالات استثنائية لأن التراث الشفاهى والمحتوى الأثنوغرافي الضروري لتفسيره موجودان معا .

بروب إذن ضحية وهم شخصي . فهو ليس ممزقا ، كما يعتقد ، بين متطلبات التزامن (أو التواقت) *(Synchronie)* والتعاقب (أو التطور) *Diachronie* . فهو لايعوزه التاريخ ولكن يعوزه السياق *(context)* . فالثنائية الشكلية ، التي تقابل

ما بين الشكل والمادة وتعرفهما بالتضاد ، ليست مفروضة على بروب بطبيعة الأشياء ولكن بالاختيار العرضي الذي قام به في مجال لا يوجد فيه غير الشكل بينما المادة غائبة . فهو يفصل بينهما على مضض ويعتقد ، في اللحظات الحاسمة لتحليله ، أن مايغيب عنه واقعا يغيب عنه شرعا .

وباستثناء مقاطع معينة نبوئية لكنها تفصح عن التردد وعدم الجسارة يقسم بروب الأدب الشفاهي إلى قسمين : شكل وهو ذو أهمية رئيسية لأنه يلائم الدراسة المورفولوجية ، ومحتوى عشوائي ، يعتبره بروب أقل أهمية بسبب هذه العشوائية . إنني أود تأكيد هذه النقطة لأنها تلخص الفرق بين الشكلية والبنيوية . فالشكلية تفصل بين الشكل والمحتوى فصلا كليا لأن الشكل هو الوحيد الواضح أو المفهوم بينما المحتوى مجرد فضالة ليس لها أية قيمة ذات مغزى . أما بالنسبة للبنيوية فهذا التعارض غير موجود . فالشكل والمحتوى لهما نفس الطبيعة وكلاهما عرضة لنفس نوع التحليل . والمحتوى يأخذ حقيقته من البنية أما ما يسمى الشكل فهو وسيلة لتنظيم البنيات المحلية التى تكون هذا المحتوى .

والقصور ، الذي نعتقد أنه متأصل في الشكلية ، يلفت النظر بصفة خاصة في الفصل الرئيسي في عمل بروب ونعني به الفصل الخاص بوظائف الشخصيات . فالمؤلف يصنف الوظائف إلى أصول وفروع . وواضح ، على أية حال ، أن الأصول معرفة كلية أما الفروع فمعرفة جزئيا عن طريق معايير مورفولوجية . ويستعمل بروب هذه المعايير دون قصد ليعيد تقديم بعض

جوانب المحتوى . فهو يفرع الوظيفة الأصلية «الشر» الى اثنين وعشرين فرعا أوليًا وثانويًا . مثل ، الشرير «يختطف شخصا» ، «يسرق أداة سحرية»، «يسلب المحاصيل أو يخربها» ، «يسرق ضوء النهار» ، «يهدد بأكل لحم البشر» . وهكذا يحلل بروب كل محتوى الحكايات خطوة خطوة ويتذبذب التحليل بين المصطلحات الشكلية ـ وهي عامة جدا لدرجة أنه يمكن تطبيقها دون تمييز على آية حكاية (هذا هو مستوى الأصل) ـ وبين التسجيل البسيط للمادة الخام والتي يقول عنها بروب في البداية إن خواصها الشكلية لها قيمة إيضاحية .

وعدم الثبات على المبدأ جد مخل لدرجة أن بروب يبحث يائسا عن موقف وسط . فبدلا من أن يصنف بطريقة منتظمة ما يحسبه أنواعًا ، يعزل بعض هذه الأنواع ويخلط كل الأنواع التي لانجدها دائما ، في فئة «خاصة» . ويقول بروب «إنه من المفيد فنيا فصل العديد من صيغها الأكثر أهمية والتعميم على البقية الباقية» . ولكن أما أن يدرس المرء الأشكال أو الصيغ الخاصة وبالتالى لايستطيع أن يشكل أو يصوغ نظاما او نسقا متماسكا دون وضعها في فئات وتصنيفها كلها ، أو يدرس المحتوى الذي ينبغى عزله من التحليل المورفولوجي (حسب القوانين التى وضعها بروب نفسه) . وعلى أية حال فإن الصندوق الملئ بالأشكال أو الصيغ غير المصنفة لا يشكل نوعا .

لماذا إذن يأخذ بروب من زيد ليعطى عَمْراً ويشعر بسعادة في ذلك ؟ لسبب بسيط جدا يشرح ضعفًا آخر في الموقف الشكلي أو الصوري . فما لم يُعَدْ تفسير المحتوى بطريقة خادعة كشكل ،

فإن الشكل سيبقى على درجة عالية جدا من التجريد بحيث يفقد معناه ولا يكون له أية قيمة موجهة أو مساعدة على الكشف . **فالشكلية تدمر هدفها** . وهى عند بروب تؤدي إلى اكتشاف وجود حكاية واحدة . وبهذه الطريقة ينتقل التفسير لشيء آخر . نحن نعرف ما **هى الحكاية** . وبما أننا نلاحظ حكايات محدّدة كثيرة جدا وليس حكاية واحدة هى أصل الحكايات فإننا على أية حال ، نبقى دون أية وسائل لتصنيفها . وقبل الشكلية لم نكن ندري حقا ما هو عام ومشترك بين هذه الحكايات . والآن سلبنا كل الوسائل لفهم كيفية اختلافها . فقد انتقلنا من الملموس إلى المجرد ولم نعد قادرين أن نعود من المجرد إلى الملموس .

يقتبس بروب فى نهاية عمله صفحة من فلسلوفسكى تثير الإعجاب : ـ

«هل من المسموح به فى هذا الحقل أيضًا أن نعتبر مشكلة المخططات النموذجية ... مخططات تأتي إلينا عبر أجيال كصيغ جاهزة ممكن تقليدها بصورة جديدة ربما تؤدي إلى تكوينات جديدة ؟ يبدو أن الأدب المروي الحديث ببنيته الموضوعية المعقدة وقدرته على إعادة إنتاج الواقع فوتوغرافياً يلغي إمكانية مثل هذا السؤال ـ لكن حينما يبدو هذا الأدب لأجيال المستقبل بعيدا كإرث قديم من ماقبل التاريخ إلى القرون الوسطى فإنه يبدو معاصرا لنا . وعندما يمرُّ الزمن ـ ذلك المُيَسِّر العظيم ـ على هذه الظاهرة المركبة ويقلصها إلى نقاط متراجعة فى المسافة ، عندها ستنضم خطوطها مع تلك التى ستكتشفها

الآن حينما نلتفت الى التقليد الشاعرى للماضي البعيد ـ وسنؤسس إذن ظاهرة عملية التخطيط والتكرار عبر كل المدى» .

هذه الأفكار فيها عمق ولكن ـ وعلى الأقل فى الاقتباس عاليه ـ فإن المرء عندما يحاول أن ينظر وراء وحدة الإبداع الأدبي ويحدد طبيعة وسبب تنوعه ، فإنه لايستطيع أن يرى على أي أساس يحدث التمييز .

كان بروب مدركا لهذه الصعوبة . ويشكل الجزء الأخير من عمله محاولة ضعيفة وساذجة لإعادة تقديم مبدأ للتصنيف . فهناك حكاية أصلية واحدة وحسب ، ولكن هذه الحكاية الأصلية تشمل أربع مجموعات لوظائف متصلة منطقيا . وإذا أسمينا هذه المجموعات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ فإن الحكايات المعينة يمكن تقسيمها إلى أربع طبقات حسب استعمالها للأربع أو الثلاث مجموعات (١ و٢ و٣ و٤ أو ٣ و٤ هى المكنة فقط لأسباب منطقية) أو مجموعتين لابد أن تكونا ١ و٤ .

ومع ذلك فإن التصنيف لطبقات أربع تجعلنا بعيدين من الحكايات الحقيقية تماما كما تبعدنا طبقة واحدة ، ذلك لأن كل طبقة تشمل دزينات *(dozens)* أو مئات من الحكايات المختلفة . ويعلم بروب هذا جيدا لدرجة أنه يستمر قائلا : «ويمكن أن تكون التصنيفات الإضافية حسب هذين العنصرين . ونتيجة لذلك ستأتي على رأس كل طبقة الحكايات التى تدور حول اختطاف شخص ما ثم حكايات سرقة طلسم ما .. إلخ فى كل ضروب العنصر *A* . وبعدها تأتي حكايات فيها العنصر *a* (الفقدان) أي حكايات البحث عن عروس ، طلسم .... إلخ» .

ماذا يعني ذلك غير أن الفئات المورفولوجية لا تستنفد الواقع وأن محتوى الحكاية ، بعد رفضه كأساس غير مناسب للتصنيف ، يعترف به ثانية لأن المحاولة المورفولوجية قد فشلت ؟

يبقى بعد ذلك أمر أكثر أهمية . لقد رأينا أن الحكاية الأساسية ، التى تعتبر كل الحكايات تحقيقًا غير مكتمل لها . تتكون من جزئين تتكرر وظائفهما المعينة ، وبعض هذه الوظائف تنويعات بسيطة من أخرى وبعضها تنتسب خاصة إلى كل جزء . وظائف الجزء الأول هى «المقاومة» ، «وسم البطل» ، «النظر» ، «القضاء على الفقدان أو تصفيته» ، «العودة» ، «مطاردة البطل» و «الإنقاذ» . أما بالنسبة للجزء الثانى فهى «وصول غير معروف للبطل» ، «التكليف بمهمة صعبة» ، «النجاح» ، «الاعتراف» بالبطل» ، افتضاح البطل المزيف و «تغيير المظهر الخارجي للبطل» .

كيف نميّز هاتين السلسلتين ؟ ألا يمكن اعتبارهما تنويعتين اثنتين بحيث يكون «التكليف بمهمة صعبة» تحويلا لـ «المقاومة» (أو ، بالأحرى ، الاختبار الذي يحدث قبل ذلك للبطل) ، و «البطل المزيف» تحويلا لـ «الشرير» ، «والنجاح» تحويلا لـ «النصر» و«تغيير المظهر الخارجي» تحويلا لـ «الوسم» ؟ في هذه الحالة ستنهار نظرية الحكاية الأساسية ذات الجزءين الاثنين وسينهار معها الأمل الضعيف لتصنيف مورفولوجي أوّلي . وعندها ستبقى إذن وبحق حكاية واحدة ولكنها ستقلص إلى تجريد مهم وعام بحيث لا نعلم منها شيئا حول الأسباب الموضوعية لتعدد حكايات معينة .

برهان التحليل موجود في التركيب (أو التأليف) وإذا كان التركيب يبدو مستحيلا فسببه **هو** التحليل غير المكتمل ولا شيء يشهد بقوة على عدم وفاء الشكلية بالمطلوب أكثر من عدم قدرتها على إعادة تشكيل المحتوى المعتمد على التجربة العملية وحدها والذي اتخذته نقطة بداية لها . فما الذي فقدته الشكلية أثناء التحليل ؟ المحتوى تماما . من محاسن بروب اكتشافه أن محتوى الحكايات **قابل للتبديل** ولكنه سرعان ما استنتج أيضا أن هذا المحتوى **عشوائي** وهذا هو سبب ما اعترضه من صعاب لأن حتى التبديلات تتمشى مع القواعد ، (لمحاولة تأليف يصل بين الشكل والمحتوى أنظر ليفي استراوس ١٩٧٦ ، الفصل التاسع) .

تنسب أساطير وحكايات هنود أمريكا الشمالية والجنوبية نفس الأفعال ، حسب الحكايات ، إلى حيوانات مختلفة . لنضرب مثالا على ذلك بالنسر والبومة والغراب ، فهل سنميّز ، كما يفعل بروب ، بين الوظيفة (الثابت) والشخصيات (المتغير) ؟ كلا ، لأن كل شخصية ليست معطاة في شكل عنصر مبهم لا ندري لأي تحليل بنيوي سيخضع وما مدى ذلك التحليل . وعندما تعامل القصة كنسق أو نظام مغلق ، حسب نموذج بروب ، يصبح العكس تماما هو الصحيح . فالقصة لاتحوي أية معلومات عن نفسها ، ويمكن مقارنة الشخصية بكلمة ترد في وثيقة ولكنها غير موجودة في القاموس ، أو حتى باسم علم أي مصطلح مستقل عن المحتوى .

ولنفهم معنى العنصر لابد أن ننظر اليه في كل سياقاته .

وهذه السياقات نفسها تبدو جلية في الأدب الشفاهي في تنويعات عديدة ، أي في نظام كُلٍّ مما هو منسجم وغير منسجم . فظهور النسر بالنهار والبومة بالليل في نفس الوظيفة يسمح بتعريف النسر كبومة نهارية والبومة كنسر ليلي ، وبالتالي فإن التقابل المناسب هو بين النهار والليل .

وإذا اعتبرنا الأدب الشفاهي ذا طبيعة أثنوغرافية فإن هناك سياقات أخرى تمدنا بها الطقوس والاعتقادات الدينية والخرافات ومعرفة الحقائق . وينتج عن هذا أن كلا من النسر والبومة موضوعان في تقابل مع الغراب كما توضع الطيور الجوارح أكلة اللحم الطازج في تقابل مع الطيور أكلة الجيف ، بينما هما في تقابل أحدهما للآخر على مستوى الليل والنهار . في حين أن البط فى تقابل للثلاثة على مستوى جديد هو مستوى : السماء ـ الأرض والسماء ـ الماء . وهكذا نعرف خطوة خطوة «عالما للحكاية» يمكن تحليله في زوجين من التقابلات متشابكين داخل كل شخصية ـ وليس للشخصية كينونة بمفردها ولكنها تشكل حزمة من السمات المميـزة مثل الـوحدة الصـوتية *(Phoneme)* في نظرية رومان ياكوبسون .

وبنفس الطريقة فإن القصص الأمريكية تذكـر أحيانـا الشجرة وتوصفها مثلا بأنها شجرة برقوق أو شجرة تفاح . ولكن سيكون من الخطأ على حد سواء أن نعتقد أن مفهوم **الشجرة** فقط هو المهم بينما تحقيقاتها المحسوسة عشوائية أو أن هناك وظيفة واحدة هى الموجودة وأن الشجرة «سند» فقط لها . ومن ناحية فلسفية يكشف جرد السياقات أن مايهم أفراد القبيلة من شجرة البرقوق هو إخصابها أو كثرة ثمرها بينما

تسترعي شجرة التفاح انتباههم بسبب قوتها وعمق جذورها . فالأولى ذات وظيفة إيجابية وهى الإخصاب والثانية ذات وظيفة سلبية وهى تحول السماء - الأرض وكلاهما ذواتا صلة بالنبات . وشجرة التفاح بدورها ، في تقابل مع نبات اللفت البرى (السدادة القابلة للتحول بين العالمين) وهى نفسها تحقيق للوظيفة الإيجابية تحول السماء - الأرض .

ومن ناحية عكسية فإنه يمكننا ، بعد فحص متأن وحريص للسياقات ، أن نعزل التميزات الباطلة . فهنود السهول يردون القصص الأسطورية حول صيد النسر إلى نوع من الحيوانات يسمى حينا الشّره *(Wolverine)* . وهو حيوان ثديي لاحم ، وحينا آخر إلى الدب . ويمكننا اتخاذ قرار بتفضيل الأول على الثاني لأن أفراد القبيلة عندما يذكرون عادات الشره يتذكرون بصفة خاصة طريقته في الصيد بعمل حفرة في الأرض . وبما أن صائدي النسور يختبؤون في حفر يصبح التقابل نسر - شره كالتقابل بين «الصيد في السماء» «والصائد في العالم السفلي» وهو أمهر من يمكن تصوره في الصيد . لنفس السبب فإن هذا المدى الأقصى بين العناصر الأقل بعدا عموما يفسر لماذا يكون صيد النسور عرضة لطقس معين قاس (انظر ليفي استراوس ١٩٥٤ - ١٩٥٥ ، ص ٢٥ - ٢٧ و١٩٥٩ - ١٩٦٠ ، ص ٣٩ - ٤٠ و١٩٦٢ ، ص ٦٦ - ٧١) .

وتأكيدنا بأن تغيير المحتويات ليس عشوائيا يرقى للقول بأننا إذا أنجزنا التحليل على مستوى عميق بما فيه الكفاية ، سنكشف انتظاما في التنوع . وبالطبع ينبغي ألا يخفى عنا النظام المعلن للشكل أن الوظائف متغيرة أيضًا .

تقدم بنية الحكاية الشعبية كما أوضحها بروب تتابعا زمنيا لوظائف متميزة نوعيا ، وكل وظيفة تكون جنسا مستقلا . وفي وسع المرء أن يعجب ما إذا كان بروب - في حالة الشخصيات الدرامية وصفاتها - قد توقف بسرعة باحثا عن الشكل عن قرب شبيه بمستوى الملاحظة المبنية على التجربة . فمن بين الواحدة وثلاثين وظيفة يمكن رد وظائف عديدة منها الى **نفس** الوظيفة التي تظهر مرة ثانية في لحظات **مختلفة** للقصة بعد أن تخضع لتحويل واحد أو عدة تحويلات . ولقد افترض من قبل أن هذا يمكن أن يكون صحيحا في حالة البطل المزيف (تحول الشرير) والتكليف بمهمة صعبة (تحول الاختبار) وفي هذه الحالة فإن الجزءين الاثنين المكوِّنين للحكاية الأساسية سيكونان هما أنفسهما تحول واحد للآخر .

لاشيء يمنعنا من دفع هذا التخفيض لمدى أبعد وتحليل كل جزء منفصل لعدد صغير من الوظائف المتكررة بحيث تشكل وظائف عديدة مما جاء به بروب مجموعات تحولات لنفس الوظيفة الواحدة . ونستطيع أن نعامل «مخالفة التحذير» كعكس لـ «التحريم أو المنع» والتحريم نفسه كتمويل سلبي للتوجيه أو الأمر وتبدو «مغادرة» البطل و «عودته» كتعبيرين إيجابي وسلبي ، لنفس الوظيفة الفاصلة . ويكون «بحث» البطل (يبحث عن شخص ما أو شيء ما) تقابلا لـ «المطاردة» (يطارد شخص ما أو شيء ما البطل) ، إلخ . وبهذه الطريقة فأننا بدلا عن نسق أو نظام بروب الزمني والذي يكون فيه ترتيب تتابع الأحداث ميزة بارزة للبنية

A,B,C,E .... N,N,H .... T,U,V,W,X

يجب ان نتخذ نسقا أو نظاما آخر يقدم نموذجًا بنيويًا معّرفا كمجموعة تحولات عدد صغير من العناصر . وسيبدو هذا النظام أو النسق كقالب له بعدان أو ثلاثة أو أكثر :

$$W \quad -X \quad \frac{1}{Y} \quad 1-Z \quad \ldots\ldots\ldots\ldots$$

$$-W \quad \frac{1}{X} \quad 1-Y \quad Z \quad \ldots\ldots\ldots\ldots$$

$$\frac{1}{W} \quad 1-X \quad Y \quad -Z \quad \ldots\ldots\ldots\ldots$$

$$1-W \quad X \quad -Y \quad \frac{1}{Z} \quad \ldots\ldots\ldots\ldots$$

وسيكون نظام عمليات هذا النموذج قريبا جدا من نظام جبرا بوليان *(Boolean algebra)* الذي طوره بول *(Boole)* باستعمال رموز لعمليات المنطق غير الحسابي) .

لقد أوضحت فى كتابى **الأنثروبولوجيا البنيوية** (المجلد الأول ـ ص ٢٠٩) أن هذا التحليل فقط هو القادر على تقليل الجانب الازدواجي لتمثيل الزمن في كل الأنظمة أو الأنشطة الأسطورية : فالقصة «في الزمن» (فهى تتكون من تتابع الأحداث) و«وراء» الزمن (قيمتها ثابتة) . ولتحليلي ميزة أخرى بالمقارنة لنظريات بروب ، فإني أستطيع أن أوفق على نحو أفضل بكثير من بروب نفسه ، بين مبدئه بنظام ثابت لعناصر الحكاية الخرافية وحقيقة أن وظائف معينة أو مجموعات

وظائف تتحول من حكاية لأخرى (ص٩٧ ، ٩٨ ، ١٠٨) . وإذا لقي رأيي القبول فإن البنية **المجْدَوَلة** غير الزمنية وذات الشكل الثابت حقا ستمتص التتابع الزمني . وسيكون تحول الوظائف ليس أكثر من طريقة تغير (بعمود رأسي أو أجزاء من عواميد في الجدول) .

هذه الملاحظات النقدية صحيحة دون شك بالنسبة للمنهج الذي استعمله بروب ولنتائجه . ولا يمكن التأكيد هنا بدرجة كافية ، على أية حال ، أن بروب تخيل هذه الملاحظات وصاغ بوضوح تام في عدة أماكن فى كتابه حلولا كالتى اقترحتها منذ لحظات . ومن وجهة النظر هذه دعنا نواصل مرة ثانية الموضوعين الرئيسيين في نقاشنا : ثبات المحتوى (بالرغم من تغيره) وتحول الوظائف (بالرغم من ثباتها) .

جاء الفصل التاسع فى كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** بعنوان «حول أوصاف الشخصيات الدرامية **ومعناها**» (التشديد على كلمة «معناها» من عندي) . وهنا يفكر بروب مليا فى تغير العناصر في الفاظ غامضة نوعا ما (على الأقل فى الترجمة الإنجليزية) . وهذا تغير لا يمنع التكرار . ويمكن للمرء أن يتعرف على بعض الأشكال أو الصيغ الأساسية إضافة إلى الصيغ المستمدة أو التابعة . ويميز بروب نموذجا عالميا ونماذج وطنية أو إقليمية ثم نماذج مميزة لبعض المجموعات الاجتماعية أو المهنية ويقول إننا «بتنظيم مادة كل عنوان يمكننا أن نعرّف كل المناهج أو ، بصورة أدق ، كل أنواع التحويلات» . لكننا في إعادة تشكيل حكاية نموذجية من أشكال أو صيغ خاصة بكل مجموعة نلاحظ أن هذه الحكاية تحجب بعض التمثلات

المجردة . فيمكن للاختبارات التى يفرضها المحسن على البطل أن تختلف حسب الحكاية ، ومع ذلك فإن هذه الاختبارات تتضمن قصداً أو نية ثابتة بالنسبة للشخصيات . ونفس الشيء ينطبق على المهام التى تفرض على الأميرة المخطوفة . ونلاحظ أن هذه النيات ، المعّبر عنها في صيغ ، تشترك في ميزة بارزة عامة . وبمقارنة «هذه الصيغ بعناصر وصفية فإننا نحصل على نفس سلسلة الارتباط على المستوى المنطقي للحكاية كما على المستوى الفني .. وحتى تفاصيل مثل شعر الأميرة الذهبي (.....) تحتاج إلى معنى خاص وتؤدي الى تحليل» .

وبما أنه ليس هناك سياق أثنوغرافي تحت تصرف بروب (وهو سياق يمكن تدبيره من ناحية مثالية بالبحث التاريخي أو ما قبل التاريخي) ، يتخلى بروب عن برنامجه بمجرد أن يصوغه ، أو يؤجله لوقت أفضل (مما يفسر عودته للبحث عن البقايا الأثرية والدراسات المقارنة) ، «وكل شيء نذكره يكون في صيغة اقتراح» ومع ذلك «فإن دراسة صفات الشخصيات الدراماتيكية التي لخصناها هنا مهمة جداً» . وحتى بعد إرجاع أو رد الدراسة في الوقت الحاضر إلى بيان مفصل (ليس له أهمية كبيرة) فإن هذه الدراسة تقودنا لفحص «قوانين التحويلات والمفاهيم المجردة التى انعكست في الصيغ الأساسية لهذه الصفات» .

وهنا يأتي بروب إلى صميم المشكلة . فما وراء هذه الصفات التى أهملها لأنها في نظره عشوائية وفضلة غير ذات صلة ، يشعر بروب بوجود «مفاهيم مجردة» و «خطة منطقية» يسمح لنا وجودهما (إذا أمكن إثباته) باعتبار الحكاية كأسطورة .

أما فيما يختص بالموضوع الرئيسي الثاني ، فإن الأمثلة

المجمّعة في الملحق الثاني توضح أن بروب لا يتردد أحيانا في تقديم مفاهيم مثل الوظيفة السلبية أو الوظيفة العكسية بل يستعمل علامة أو رمزا خاصا (=) للوظيفة العكسية. لقد رأينا من قبل أن وظائف معينة تلغى بعضها البعض. وهناك وظائف أكثر تفترض بعضها البعض مثل «التحذير» و «مخالفة التحذير» من جانب، و «الخداع» و «الاستسلام» من جانب أخر. فهذان الزوجان الاثنان لا يمكن الجمع بينهما في كثير من الأحايين. ويتصل نظام أو نسق التنافرات الثانى بالوظائف التى يسميها بروب استهلالية بسبب خاصيتها الطارئة ولابد أن نتذكر أن الوظائف الرئيسية بالنسبة لبروب لها زوج واحد فقط من التضادات ولهذا فهو يعبر عن ذلك صراحة: هل ترتبط بالضرورة اختلافات وظيفة واحدة بالاختلافات الموازية لوظيفة أخرى». أنها كذلك دائما فى بعض الحالات، ومن وقت لآخر في حالات أخرى. ويمكن أن تكون ارتباطات معينة من جانب واحد وأخرى متبادلة (فرمي مشط يظهر دائما في سياق الهروب، ولكن العكس ليس صحيحا)، وهكذا «يبدو أنه توجد عناصر قادرة على تعويض أحادي وثنائي».

لقد درس بروب في فصل متقدم الارتباطات المسموح بها بين الأشكال أو الصيغ المختلفة «لاختبار» المحسن للبطل وأشكال «تحويل الأداة السحرية» للبطل. واستنتج وجود نوعين اثنين من الارتباطات اعتمادا على ما اذا كانت المساومة تميز أو لا تميز التحويل. وباستعمال هذه القوانين وأخرى مثلها تنبأ بروب بإمكانية إثبات افتراضاته بطريقة تجريبية. وسيكون تطبيق

نظام أو نسق الوظائف المنسجمة والمتنافرة ، والتضمينات والارتباطات (كليا أو جزئيا) كافيا لخلق الحكايات المركبة .

ويضيف بروب إن ذلك سيكون ممكنا فقط وبكل تأكيد إذا وزعت الوظائف على الشخصيات (سواء كانت شخصيات مستقلة من التراث أو مخترعة) وإذا لم تحذف الدوافع والروابط «والعناصر المساعدة الأخرى» والتى يتم إبداعها بـ «حرية كاملة» . دعنا نكرر أن إبداعها لا يتم بحرية ، وشكوك بروب توضح أن محاولته بدت له أولا غير ناجحة .

تبدأ أساطير الأصل *(origin myths)* عند هنود البويبلو فى غرب أمريكا بحكاية انبثاق أوائل البشر من أعماق الأرض حيث عاشوا أولاً . ولابد أن الإنسانية أصبحت مدركة لحالتها المزرية وتمنت أن تهرب منها أو أن الآلهة اكتشفت أنها وحيدة ودعت البشر الى سطح الأرض لكى يصلّوا لها ويعبدوها . ونتعرف هنا على حالة «الفقدان» عند بروب إما من وجهة نظر البشر أو الآلهة . ولكن تغيير الدافع هذا من رواية لأخرى بعيد جدا عن العشوائية لدرجة أنه يجلب فى أثره تحويل سلسلة كاملة من الوظائف . وهو فى التحليل النهائي ، مرتبط بعدة طرق لطرح مسألة العلاقة بين الصيد والزراعة (أنظر ليفي استراوس ١٩٧٦ ، الفصل الثاني ، ١٩٥٢ ـ ١٩٥٣ ص ١٩ ـ ٢١ و ١٩٥٣ ـ ١٩٥٤ ص ٢٧ ـ ٢٩) . ولكن سيكون من المستحيل الوصول إلى هذا الاستنتاج إذا لم نستطع أن ندرس طقوس الشعوب المعنية وتكنيكها ومعرفتها واعتقاداتها دراسة اجتماعية ومستقلة عن حدوثها في الأسطورة . ودون معلومات كهذه سنبقى فى دائرة مغلقة .

وهكذا فإن خطأ الشكلية (أو الصورية) خطأ مضاعف . فبحصر نفسها كلية في القوانين التى تحكم ترتيب العناصر فقدت رؤية حقيقة أن ليس هناك لغة يمكن استنتاج مفرداتها من تركيبها . إن دراسة أي نظام لغوى يتطلب تعاون النحوى ودارس تاريخ اللغات . وبالنسبة للتراث الشفاهي فإن ذلك يعنى أن المورفولوجيا عقيمة مالم تخصب بملاحظة أثنوجرافية مباشرة أو غير مباشرة . أما فكرة بروب بفصل المهمتين ، أي إمكانية إجراء الدراسة النحوية أولا وتأجيل دراسة المفردات لوقت آخر ، فستؤدي الى إنتاج نحو ميت ومعجم تحل فيه النوادر محل التعاريف . وفي النهايـة لن يؤدي أي منهما غرضه .

إن خطأ الشكلية الأول يشرحه فشلها فى فهم تتام الدال *(signifier)* والمدلول *(signified)* الذي تعرف عليه الدارسون فى كل النظم اللغوية منذ عهد سوسير . ولكن الشكلية تضيف لهذا الخطأ خطأ آخراً . فهى تعامل التراث الشفاهي كتعبير لغوى مشابهٍ لكل التعابير الأخرى ، أي قابل للتحليل البنيوي بمقياس مختلف ، حسب المستوى .

من المعتقد الآن أن للغة بنيتها على المستوى الفونولوجي (الصوتي) ولقد أصبحنا مقتنعين تدريجيا أنها مبنية أيضا على مستوى النحو ، وأقل اقتناعا بشأن المفردات . وربما باستثناء جوانب متميزة معينة ، فإننا لم نكتشف بعد الزاوية التي يمكن منها إجراء التحليل البنيوى للمفردات .

ويشرح رأيٌ مشابه حول التراث الشفاهي تمييزَ بروب بين مستوى مورفولوجي حقيقي مفـرد ـ مستوى الـوظائف ـ

ومستوى غير متبلور تتراكم فيه الشخصيات والصفات والدوافع والروابط وهذا المستوى منطقة مقصورة (كما هي الحال بالنسبة للمفردات) للبحث التأريخي والنقد الأدبي .

ويتجاهل هذا الرأي حقيقة أن الأساطير والحكايات (كل واحدة منهما لغة) ذات بنيوية مفرطة ، ويشكلان لغة شارحة للغة (أو ميتا لغة *metalanguage*) تعمل فيها البنية على كل المستويات .. وبسبب هذه الخاصية فإنهما يعرفان كحكايات أو أساطير وليس كقصص تاريخي أو رومانسي . وهما ، ككل الأحاديث أو الخطابات (*discourses*) يوظفان بالطبع قوانين النحو والكلمات . ولكنْ هناك بُعْد ثان إضافة للبُعْد العادي لأن القوانين والكلمات في الحكايات تنشيء أخيلة وأفعالا هي دالات (*signifiers*) «عادية» ، في صلتها بالمدلول في الحديث ، وعناصر معنى في صلتها بنظام معنى مكمل وموجود على مستوى أخر . لنعط مثالا واحدا : فـ (الملك) في الحكاية ليس فقط ملكاً و «الراعية» ليست فقط راعية . فهاتان الكلمتان ومعناهما تصوران وسيلة متعرف عليها لبناء نظام تشكله التقابلات **ذكر/ أنثى** (بالنسبة للطبيعة) **وعالٍ / أسفل** (بالنسبة للثقافة) كما تشكله كل التغيرات الممكنة من بين الكلمات الست .

ويمكن أن يكون للغة واللغة الشارحة للغة ، اللتين يشكلان باتحادهما الحكايات والأساطير ، مستويات معينة مشتركة ، رغم أن هذه المستويات متحولة فيهما . وتعمل كلمات الأسطورة ، بينما هى باقية كعناصر للقصة ، كحزم لسمات مميزة . ولا ترجع الوحدات الصغيرة للأسطورة (*mythemes*) من ناحية التصنيف الى مستوى المفردات ولكن الى مستوى

الوحدات الصوتية (Phonemes) . الاختلاف بينهما أنها لاتعمل على نفس ماهو متصل (موارد التجربة الحسية في حالة والجهاز الصوتي في حالة أخرى) والتشابه بينها أن ماهو متصل يمكن تحليله وتجميعه حسب القوانين الثنائية والثلاثية للتقابل والارتباط .

مشكلة المفردات ، إذن ، تختلف في حالة اللغة أو اللغة الشارحة للغة . ففي الحكايات والأساطير الأمريكية يمكن إسناد وظيفة المحتال أو المخادع (trickster) لدب صغير (قيّوط coyote) أحيانا ، والمينك (mink) أحيانا أخرى والغراب في أحيان ثالثة . وتنشأ بسبب ذلك مشكلة أثنوجرافية تاريخية يمكن مقارنتها بالبحث في تاريخ شكل حديث لكلمة . ومع ذلك فهي قضية مختلفة كلية عن قضية اكتشاف سبب تسمية نوع معين من الحيوانات بـ (visicn) في اللغة الفرنسية و (mink) في اللغة الإنجليزية . وفي الحالة الأخيرة يمكن أن نعزو النتيجة للمصادفة ويصبح من الضروري فقط إعادة بناء التطور الذي أدى إلى شكل شفهي محدد . وفي هذه الحالة فإن التقييد أكثر صرامة لأن العناصر المكونة قليلة وذات تشكيلات محددة . ولابد أن يكون الاختيار من بين الإمكانات الموجودة .

وإذا أنعمنا النظر نلاحظ ، على كل حال ، أن ما يبدو اختلافا كميا ليس له صلة بعدد الوحدات المكونة (وليس لهذا العدد نفس ترتيب الحجم عند البحث في الوحدات الصوتية والوحدات الأسطورية methemes) ولكنه ذو صلة بطبيعة الوحدات المكونة ، المختلفة نوعيا في الحالتين .

والوحدات الصوتية ، حسب التعريف الكلاسيكي ، عناصر ليس لها معنىً ولكن وجودها أوغيابها يميّز وحدات أخرى هي

الكلمات التي لها معان خاصة بها . وإذا كانت هذه الكلمات تبدو عشوائية في شكلها الصوتي فليس ذلك فقط بسبب نتائجها العشوائية (رغم أن ذلك ربما كان أقل مما هو معتقد) للتشكيلات الصوتية العديدة التي تسمح بها كل لغة . وتدين الصيغ الشفاهية ، في كثير من الأحيان بخاصيتها العشوائية إلى حقيقة أن وحداتها المكونة (الوحدات الصوتية) نفسها غير محددة بالنسبة للمعنى . وليس هناك سبب أن تعطي بعض تشكيلات معينة للأصوات المعنى الذي تعطيه . وكما حاولت أن أوضح في مكان آخر (ليفي استراوس ١٩٦٧ ، الفصل الخامس) ان تنشئة أو تبنية *(Structuralization)* المفردات تظهر في مرحلة أخرى لاحقة وليس متقدمة .

والأمر مختلف كلية بالنسبة لوحدات الأسطورة *(methemes)* لأنها ناتجة عن تلاعب التقابلات الثلائية أو الثلاثية (مما يجعلها ممكنة المقارنة مع الوحدات الصوتية) . ولكن العناصر نفسها لها معانيها على مستوى اللغة ، فهى «التمثيل المجرد» الذي يتحدث عنه بروب والذي يمكن التعبير عنه بالكلمات . ويمكننا أن نقول ، إذا استعرنا لفظًا جديدًا من تكنيك البناء ، إن وحدات الأسطورة ، خلاف الكلمات ، «مقوية مسبقا» . وهى لاتزال بالطبع كلمات ولكنها كلمات بمعنى مزدوج . هى كلمات الكلمات ، وتعمل في نفس الوقت على مستويين : مستوى اللغة ، حيث تحتفظ بمعناها ومستوى اللغة الشارحة للغة *(metalanguage)* حيث تسهم كعناصر لها معنى فوق معناها وهو ثمرة اتحادهما .

واذا صحّ ذلك ، نستنتج أن لا شيء في الحكايات الشعبية

والأساطير يمكنه أن يبقى بمعزل عن البنية أو لا يستسلم لها . وتنبثق حتى المفردات ، أي المحتوى ، وهى مجردة من صفة «تطبيع الطبيعة» *(naturing nature)* والتي يمكن للمـرء أن يكتشف (ربما عن طريق الخطأ) الكينونات الطارئة أو لايمكن التنبوء بها . وتبدو المفردات في الحكايات والأساطير كـ «طبيعة مطبّعة» *(natured nature)* . فهى لها قوانينها التى تفرض نوعا من التعسف على الواقع والرؤية الأسطورية . ويبقى بالنسبة للأخيرة أن نكتشف الترتيب الممكن لقطع الموزايك والتى حدد عددها ومعناها وأشكالها مقدما .

لقد شجبنا خطأ الشكلية وهو الاعتقاد بدراسة النحو ، أولا ثم المفردات ، ثانيا . ولكن مايصح قوله بالنسبة لبعض النظم اللغوية يصح بصورة أكبر بالنسبة للأساطير والحكايات لأن النحو والمفردات في هذه الحالة ليسا مرتبطين ارتباطا وثيقا ، حينما يعملان على مستويات مميزة ، ولكنهما غير منفصمين ويعطى كل واحد منهما الآخر كلية . إن اللغة الشارحة للغة *(metalanguae)* تتميز بالتضاد عن اللغة وقضية مفرداتها ، ذلك لأن ليس لها مستوى ذو عناصر ناتجة عن عمليات دقيقة منجزة حسب القوانين . وبهذا المعنى فإن كل شيء في اللغة الشارحة للغة عبارة عن تركيب ولكن بمعنىً آخر ، كل شيء فيها هو مفردات لأن العنـاصر المميزة هي الكلمـات . ووحدات الأسطورة *(methemes)* هي أيضا كلمات . والوظائف (وحدات الأسطورة مرفوعة إلى أس «قوة» ثان) يشار إليها بالكلمات ، **كما يعرف بروب جيدا . ومن المحتمل وجود لغات يمكن التعبير فيها عن الأسطورة بكلمة واحدة .**

المراجــــع

1. *"Levi-Strauss. Rapports de la mythologie et du rituel" Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes (Section Des Sciences religieuses), 1954-55, pp. 25-28.*

2. *-------"Le dualisme dans l'organisation et les representations religieuses". Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes (Section des Sciences religieuses), 1959-60m pp. 39-42*

3. *-------Structural Anthropolgy. Translated from the French by Claire Jacobsen and Brooke G. Schoepf. Garden City, New York: Achor Books, Double day, 1967 (First published by Basic Books, 1963).*

4. *-------Structural Anthropology. Volume 2. Translated from the French by Monique Layton. New York: Basic Books, 1976.*

الدراسة البنيوية والتاريخية
للحكاية الشعبية

فلاديمير بروب

نشر كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** باللغة الروسية في عام ١٩٢٨ ولقى نوعين من ردود الفعل . رحب به بعض الفولكلوريين والأنثوغرافيين وعلماء الأدب بينما اتهم آخرون مؤلفه بالشكلية *(Formalisn)* . وتكرر هذا الاتهام دائما إلى يومنا هذا . ولربما طوى النسيان الكتاب ككتب كثيرة أو ذكره المختصون من وقت لآخر لولا أنه ظهر مرة أخرى بعد الحرب العالمية بسنوات قليلة وجاء ذكره دائمًا فى مؤتمرات وفى مقالات ثم ترجم إلى اللغة الإنجليزية . وينبغى أن نبحث عن سبب الرغبة المتجددة في الكتاب في الاكتشافات الثورية في العلوم الطبيعية من خلال مناهج البحث والرياضيات المتقدمة جدا والمعتمد عليها لحد كبير . وامتدت المحاولات لتطبيق مناهج شبيهة على العلوم الإنسانية كذلك . فنشأ علم اللغة البنيوي الرياضي وتبعته علوم أخرى منها علم اللغة الشعرية *(Poetics)* . ثم اتضح أن كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** تنبأ بمفهوم الفن كنظام رموز أو علامات وبطريقة التشكيل *(formalization)* والنمذجة وإمكانية استخدام الرياضيات رغم أن المفاهيم والمصطلحات المستعملة اليوم فى علم اللغة الشعرية لم تكن مستعملة فى زمن كتابته .

قلنا إن الكتاب قوّم بطريقتين مختلفتين . اعتبره البعض

مفيدا وضروريا للبحث عن مناهج جديدة بينما اعتبره آخرون شكليا وخاليا من أية قيمة معرفية .

ومن بين المعارضين للكتاب ليفي استراوس وهو بنيوي والبنيويون أنفسهم متهمون بالشكلية . ولقد استخدمه ليفي استراوس أساسًا ككتاب فى الشكلية ليوضح الفرق بين البنيوية والشكلية . وللقارىء أن يقرر ما إذا كان ليفي استراوس محقًا أم لا . ولكن عندما يهاجم المرء فلابد عليه أن يدافع عن نفسه ويستطيع ، إذا كانت حجج المهاجم خاطئة ، أن يقدم حججًا مضادة . وجدل كهذا قد يبدو ذا أهمية عامة . ولهذا فانى سعيد بقبول دعوة ناشر الطبعة الإيطالية للكتاب وكتابة رد على ليفي استراوس . لقد رمى ليفي استراوس القفاز وأنا مستعد لالتقاطه . وهكذا سيشاهد قُرّاء كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** مبارزتنا ويستطيعون أن يحددوا الفائز ، إن كان هناك فائز أصلا .

يمتاز عني ليفي استراوس بميزة كبرى فهو فيلسوف بينما أنا تجريبي وفى الحقيقة تجريبي لايحرّف الأمور وإنما يدقق في الحقائق ويدرسها بعناية ويختبر مقدماته ويراجع كل خطوة في تعليله .

والعلوم التجريبية كلها ، على أية حال ، مختلفة . فالتجريبي فى بعض الحالات يستطيع أن يحصر نفسه في الوصف المجرد بل ينبغي عليه أن يفعل ذلك ، خاصة إذا كان موضوع الدراسة حقيقة معزولة . وأوصاف كهذه ، إذا كانت صحيحة ، ليست عديمة القيمة . ولكن اذا كنا نصف سلسلة

من الحقائق وعلاقاتها فإن وصفنا سيظهر ماهو مهم في الظاهرة وهو أمر يهم المختص كما يدعو لتأملات فلسفية . ومثل هذه التأملات موجودة في كتابي ولكنها متخفية في العبارات التي صدرت بها بعض الفصول . لقد عرف ليفي استراوس عملي في ترجمته الإنجليزية فقط وقد أخذ المترجم حرية لاتغتفر وفات عليه ما كنت أرمي إليه ولم يفهم وظيفة تلك العبارات . فهي من الوهلة الأولى تبدو وكأنها لاتنتمي إلى النص ولذلك قرر المترجم أنها زوائد عديمة الفائدة وحذفها . لقد اقتبست تلك العبارات من أعمال جوته المجموعة تحت عنوان **مورفولـوجيا** ومن مذكراته وكان الهدف منها التعبير عن أشياء معينة غير مذكورة في الكتاب .

إن أسمى هدف لأي علم هو أن يكتشف القوانين وحيثما يرى العالم التجريبي الساذج حقائق منفصلة يتعرف العالم الفيلسوف على قانون لها . ولقد لاحظت قانونا في جانب صغير ومحدود : في نوع واحد من الحكاية الشعبية ، ولكن خطر لي حتى في ذلك الوقت أن اكتشاف هذا القانون يمكن أن يكون ذا أهمية عامة . ولم أستعر كلمة **مورفولوجيا** من كتب علم النبات التي تهدف أساسًا إلى التصنيف ، أو من كتب النحو وإنما من أعمال جوته الذي استخدم هذه الكلمة الموحدة في عنوان لأعماله حول علم النبات وعلم العظام . ويسعدني هنا أن أوصي البنيويين بقراءة تلك الأعمال . وإذا كان جوته الشاب ، وهو جالس مثل بطله فاوست في معمل مغبّر وسط الهياكل والعظام والأعشاب الطبية ، لم يرفيها غير التراب الفاني ، فإن

جوته العجوز المعلم فى إجراء المقارنات الدقيقة في العلوم الطبيعية رأى في تلك الظواهر الفردية مبدأ عاما يتخلل كل الطبيعة . ولكن جوته الشاعر وجوته العالم غير موجودين . وجوته مؤلف **فاوست** الذي اشتاق للمعرفة وجوته عالم الطبيعة الذي تحصل عليها هما ذات الشخص . لقد أردت أن أعبر عن تقديري له حين صدرت بعض الفصول بعبارات من أعماله وهى عبارات تؤكد أيضًا أن عالم الطبيعة وعالم الإبداع الإنساني غير منفصلين وأن هناك شيئا يوحدهما . ويمكن أن تدرس القوانين المشتركة بينهما بمناهج متصلة ببعضها البعض . هذه الفكرة المبهمة أنذاك هى أساس البحث عن مناهج دقيقة في العلوم الإنسانية . وهذا واحد من الأسباب التى جعلت البنيويين يؤيدونني . ومن جانب أخر ، فإن بعضهم فشل فى أن يفهم أن هدفي لم يكن الوصول إلى عموميات رئيسية تلمح لها العبارات التى صدرت بها بعض الفصول ، ولكن هدفى كان بحث جانب خاص في الفولكلور . ولقد سأل ليفي استراوس نفسه متحيرا مرتين عمّا جعلنى أطبق منهجى على الحكاية الخرافية وذكر هو نفسه أن هناك أسبابا عديدة وأكد أننى لست أنثولوجيًا ولهذا لم أستفد من مادة الأساطير وأن ليس لدى فكرة عن العلاقات بين الحكاية الخرافية والأسطورة واتضح له أننى درست الحكاية الخرافية بسبب قصورى العلمى وإلا لربما جربت منهجى على الأساطير وليس على الحكاية الخرافية .

لن أركز على منطق هذه الحجج (مثل «فالمؤلف يدرس الحكاية الخرافية لأنه لايعرف الأساطير») فهذا منطق ضعيف

فى نظري . وفي أعتقادي أنه لايمكن أن تحرم أي عالم من فعل شيء وتحثه على فعل شيء أخر . يري ليفي استراوس أن العالم يجد أولا المنهج ثم يبدأ في التفكير بعد ذلك عن مكان لتطبيقه . وفي حالتي فإن المنهج قد طبق للأسف على الحكاية الخرافية التى لاتهم الفيلسوف كثيرا . ولكن الأشياء لا تحدث هكذا أبدا في العلوم ولم تحدث هكذا في حالتي . لقد كانت الجامعات الروسية قبل الثورة لاتهتم كثيرا بالتدريب الأدبي لدارسي علم اللغة التاريخي المقارن وأهملت الشعر الشعبى على الأخص إهمالا تاما . ولأملأ هذه الفجوة عكفت ، بعد التخرج ، على دراسة مجموعة افناسيڤ المشهورة . وفي سلسلة من الحكايات الخرافية حول اضطهاد ابنة الزوج من زوج أخرى لاحظت حقيقة شائقة . ففى حكاية موروزكو (الجليد) (الحكاية رقم ٩٥ في الطبعات السوفييتية) ترسل زوج الأب ابنة زوجها إلى موروزوكو في الغابة . ويحاول موروزوكو أن يجمدها حتى الموت ولكنها تتحدث إليه بلطف وتواضع كبيرين لدرجة أنه يصفح عنها ويعطيها جائزة ويدعها تذهب . وترسل الزوج ابنتها إلى موروزكو فتفشل الابنة ، على كل حال ، فيما يختبره فيها موروركو وتموت . وفي حكاية أخرى لاتقابل ابنة الزوج من امرأة اخرى موروزكو ولكنها تقابل عفريتا خشبيا ، وفي حكاية ثالثة دبا . ولكن كل هذه الحكايات بكل تأكيد هي نفس الحكاية . يختبر موروزكو والعفريت الخشبى والدب ابنة الزوج ويكافؤونها كل بطريقته ، ولكن حبكة الحكاية لاتتغير . فهل من الممكن أن أحدا لم يلاحظ أبدا هذه الظاهرة من قبل ؟ لماذا

اعتقد افناسيف وغيره أنهم كانوا يتعاملون مع حكايات مختلفة ؟ من الواضح أن موروزكو والعفريت الخشبى والدب أدوا نفس الفعل . ولكن هذه الحكايات بالنسبة لأفناسيف حكايات مختلفة لأن الشخوص فيها مختلفة . وبالنسبة لى كانت واحدة لان افعال الشخوص واحدة . وبدت هذه الفكرة شائقة وبدأت في فحص حكايات خرافية أخرى من وجهة نطر الأعمال التى تؤديها الشخوص . وكنتيجة لدراسة المادة (وليس نتيجة لتعليل تجريدي) صمّمت منهجا مبسطا لتحليل الحكايات الخرافية حسب أفعال الشخوص وبغض النظر عن أشكالها المعنية . واستخدمت كلمة «وظائف» لأشير إلى هذه الأفعال . وقد مكنتنى ملاحظاتي حول حكاية ابنة الزوج المضطهدة من امساك طرف الخيط وحل خيوط البكرة بكاملها . واتضح في النهاية أن حبكات أو عقد الحكايات الخرافية مؤسسة على تكرار الوظائف وأنها كلها تتكون من وظائف واحدة ، وأنها ذات بنية واحدة .

وإذا كان المترجم لم يؤد معروفاً للقارىء بحذفه العبارات المأخوذة من جوته فإن الناشر الروسي الأول للكتاب قد خالف رغبتي بتغيير عنوان الكتاب . كنت أسميت الكتاب **مورفولوجيا الحكاية الخرافية** ولكن المحرر وضع «الحكاية الشعبية» بدلا من «الحكاية الخرافية» ليجعل الكتاب أكثر جاذبية . وهذا جعل كل الناس (بما فيهم ليفي استراوس) يعتقدون أن الكتاب يهتم بالقوانين العامة للحكاية الشعبية . وعمل بعنوان كهذا يمكن أن يضم في سلسلة من الدراسات مثل

مورفولوجيا السحر ومورفولوجيا الفابيولا ومورفولوجيا الكوميديا .. الخ ولكن لم يكن في نيتي أن أدرس كل الأنواع المعقدة المختلفة للحكايات الشعبية . لقد فحصت نوعا واحدا متميزا بدرجة كبيرة وهو الحكاية الخرافية . فالكتاب إذن مخصص لجانب خاص من الفولكلور . ومن المحتمل تطبيق هذا التحليل للقصص كجنس فولكلوري ، حسب وظائف الشخوص ، على حكايات أخرى وحتى على أية قصة . وإذا كان الأمر كذلك ، فإن النتائج ستكون مختلفة في كل حالة . فمثلا ، الحكايات التصاعدية (أو المتراكمة) *(accumilative)* والحكايات الخرافية تقوم على مبادىء مختلفة كلية . والفولكلوريون الانجليز يطلقون على الحكايات التصاعدية (أو المتراكمة) حكايات الصيغ *(formulea tales)* ويعزلون أنواع الصيغ ويعرّفونها . ولكن مخططات الحكاية التصاعدية والحكاية الخرافية لن تتطابق . وهكذا يمكن تحليل الحكايات رغم أنواعها المتعددة بنفس المناهج . لقد استشهد ليفي استراوس بكلماتي التى اعترف فيها أن نتائجي لايمكن تطبيقها على حكايات نوفاليس *(Novalis)* وجوته *(Goethe)* والحكايات الكُتُبيَّة *(Kunstmercher)* عموما واتخذ ذلك حجة ضدي . وزعم أنه إذا كانت تعابيري صحيحة فإن نتائجي خاطئة . ولكن نتائجي ليست خاطئة بل هى تفتقر إلى الصفة العالمية التي تمنى ليفي استراوس أن يلصقها بها . منهجى منهج عريض واسع لكن النتائج صحيحة بالنسبة لنوع القصة التي أنتجتها في المكان الأول .

لن أرد على كل اتهامات ليفي استراوس وسأركز على أكثرها

أهمية وإذا برهنت على أن هذه ليس لها أساس من الصحة فان الأخرى الأقل أهمية والمستمدة منها ستتداعى تلقائيا .

التهمة الرئيسية أن عملي ذو طابع شكلي (*Formalistic*) وهذا السبب وحده ليس له أية قيمة معرفية . لم يقدم ليفي استراوس تعريفا محددا لما يعنيه بالشكلية ولكنه حصر نفسه في بعض الملامح التى أشار اليها فى مسار مقاله . من هذه الملامح أن الشكلية تدرس المادة دون رجوع للتاريخ . ونسب ليفي استراوس مثل هذه الشكلية اللا تاريخية لى أيضا . ثم وفي محاولة للتخفيف بطريقة ما من حكمه القاسي أفاد القراء بأنى شجبت الشكلية والتحليل المورفولوجي بعد كتابتي للكتاب وعكفت على الدراسة التاريخية المقارنة للعلاقات بين الأدب الشفهى (وهو يعادل لفظة «فولكلور» عند ليفي استراوس) والأساطير ، والطقوس والمؤسسات . ولم يوضح ، على كل حال ، أية دراسة يعنى . لقد استخدمت فى كتابى **الاحتفالات الزراعية الروسية** نفس الطريقة التى استخدمتها في **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** واكتشفت أن كل الاحتفالات الزراعية الرئيسية تتكون من عناصر منظمة بطريقة مختلفة . وهذا العمل لم يكن معروفا لليفي استراوس فى ذلك الوقت وبالتالي فإنه دون شك يعني كتابى **الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية** الذي ظهر في عام ١٩٤٦ ، ولو ألقى ليفي استراوس نظرة على هذا المجلد لتيقن أن الكتاب يبدأ بعرض الأطروحات التى طورتها فى كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** . فالحكاية الخرافية فى ذلك العمل معرفة من خلال

العقدة (أو الحبكة) وليس الإنشاء (*Composition*) وفي الحقيقة بمجرد أن أسست وحدة إنشاء الحكاية الخرافية كان لابد لي أن أسأل نفسي عن سبب هذه الوحدة . وكان واضحا لي منذ البداية أن سببها غير موجود في القوانين الكامنة في الشكل ولكن في التاريخ القديم أوما قبل التاريخ أي في مرحلة المجتمع الإنساني الذي تدرسه الأثنولوجيا والأثنوجرافيا . ولقد كان ليفي استراوس محقا عندما قال إن المورفولوجيا عقيمة إن لم ترتبط بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بمادة أثنولوجية . ولهذا السبب نفسه لم أهجر التحليل المورفولوجي وإنما بدأت البحث عن الأساسات التاريخية للنظام الذي كشفت عنه الدراسة المقارنة لعُقد أو حبكات الحكاية الخرافية . ويمثل كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** وكتاب **الجذور التاريخية للحكاية الخرافية** جزأين أو مجلدين لعمل واحد . يبدأ الثاني مباشرة بعد الأول . الأول ، بعبارة أخرى ، مقدمة للثاني . لقد استشهد ليفي استراوس بقولي إن البحث المورفولوجي يجب ان يرتبط بالبحث التاريخي ومرة أخرى اتخذ من كلماتي حجة ضدي وهو محق بقدر ما كان البحث ليس موجوداً في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** ولكنه استخف حقيقة أن هذه الكلمات تعبير عن مبدأ خاص وأنها ، إضافة لذلك ، وعد بإجراء البحث التاريخي في المستقبل وهو وعد أوفيته بأمانة ولو بعد ذلك بسنين عديدة . ولهذا فهو مخطيء عندما يقول إنني ممزق بين «الرؤيا الشكلية» و «هاجس الشروحات التاريخية» . فباستعمال أكثر الوسائل الممكنة انسجاما وصرامة ، وصفت الظواهر والحقائق وصفا علميا ثم شرحت جذورها التاريخية .

ولايعرف ليفى استراوس شيئا عن كل ذلك ومع هذا يدَّعي انه اكتشف عندي نوعا من التوبة ربما جعلتنى أهجر تخيلاتي الشكلية من أجل بحوثي التاريخية . ولكنني لا أشعر بأي أسف ولا وخز ضمير . ويؤكد ليفي استراوس أن الشرح التاريخي للحكاية الخرافية مستحيل «لأننا نعرف القليل جدا عن حضارات ما قبل التاريخ التى نشأت فيها الحكايات» ويأسف للافتقار لنصوص للمقارنة . ولكن المشكلة ليست محصورة في النصوص (وهي بالمناسبة موجودة بكمية كافية) . مايهم حقا أن حياة الشعوب وأشكال الفكر في مراحل متأخرة من التطور الاجتماعي أنشأت عقد الحكايات وأن هذه العقدة محددة تاريخيا . صحيح أن معرفتنا الأثنولوجية قليلة ولكن العلماء قاموا بجمع مادة تجعل مثل هذا البحث موثوقا به .

من الواضح أن قضايا المبدأ أكثر أهمية من الطرق التى فهم بها كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** . وليس من المسموح به أن نفصل قضية الشكل من المنهج التأريخي ونضعهما جنبا إلى جنب للمقارنة . على العكس ، فالتحليل الشكلي ، أي الوصف المنظم المتأني للمادة ، هو الشرط الأول والمسبق والخطوة الأولى للبحث التاريخي . لقد دَرَسَت أعمال المدرسة الفلندية الحبكات الفردية بالتفصيل ولكن مؤلفي هذه الأعمال لم يروا أية رابطة بين الحبكات بل إنهم لم يشكوا حتى في وجود أو إمكانية وجود رابطة . وهذه هي خاصية توجهٍ يُعنى بها الشكليون . فالكل بالنسبة لهم مجموع ميكانيكي لا أجزاء منفصلة عن بعضها البعض . وبالتالي فالحكاية ممثلة عندهم

بحبكات فردية كثيرة جدا . والبنيوي ، من جانب آخر ، يكتشف نظامًا حيث يفشل الشكلي بالضرورة أن يرى مثل هذا النظام . والمنهج الموسع في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** يتيح الارتفاع فوق مستوى الحبكات ، ودراسة أصل الحكاية الخرافية ككل بدلا من الانتقال من حبكة لحبكة كما تفعل المدرسة الفنلندية التي أتهمت صوابا بالشكلية دون أن تشفع لها كل محاسنها . إن الدراسة المقارنة للحبكات تفتح آفاقًا تاريخية واسعة . والحبكات الفردية لاتحتاج للشرح التاريخي وإنما الذي يحتاج لذلك هو نظام الإنشاء الذي تنتمي إليه الحبكات . وسيكشف هذا المنهج الروابط التاريخية بينها ويمهد السبيل لدراسة الحبكات الفردية .

تغطي العلاقة بين التحليل الشكلي والتاريخي جانبا واحدا فقط من السؤال . والجانب الاخر هو العلاقة بين المحتوى والشكل ، وطرق دراستهما . فالمصطلح «شكلي» يعنى ضمنا في العادة دراسة الشكل بانعزال عن المحتوى . وحتى ليفي استراوس يتحدث عن الاثنين كشيئين موضوعين جنبا بجنب ، ولكن نتائجه تختلف عن نتائج علماء الأدب السوفيت المحدثين . فمثلا يرى لوتمان ، وهو من أكثر البنيويين الأدباء نشاطا ، أن الضعف الرئيسي في منهج المدرسة الشكلية المزعوم هو الرأي بأن الأدب مجموع كلي لأدوات تتضافر لتحقيق غرض معين أي مجموعة ميكانيكية . ويرى الشكليون أيضا أن الشكل محكوم بقوانينه الذاتية المستقلة ، وأن تطوره مستقل عن ضغوط التاريخ الاجتماعي ، وأن التطور الادبى عملية جوهرية تخضع لقوانين الشكل .

إذا كان هذا هو معنى «الشكلية» فإن كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** قد لايمكن تعريفه كعمل شكلي ، رغم أن ليفي استراوس ليس الوحيد الذي قال بذلك . فليس كل دراسة عن الشكل شكلية وليس كل عالم يدرس الشكل في الفن الشفهى او المرئى شكلياً .

لقد ذكرت من قبل ما قاله ليفي استراوس من أن ملاحظاتي حول بنية الحكاية الخرافية وهمية . ورأيه هذا ليس رأيا عرضيا فليفي استراوس مقتنع اقتناعًا كاملا أننى ضحية الأوهام ، وأننى أستخلصت من عدة حكايات بناء حكاية واحدة أساسية ليس لها وجود البتة ، وهى ـ أي الحكاية ـ «تجريد مبهم وعام لدرجة أنها لاتخبرنا شيئا عن أسباب وجود حكايات كثيرة جدا» . صحيح أن مخططى ، أو تجريدي كما يسميه ليفي استراوس ، لايكشف أسباب التنوع . فهذه لايكشفها غير البحث التاريخي . ولكن غير صحيح أن مخططى مبهم ولايمثل إلا وهما محضا . وكلمات ليفي استراوس توحى بانه قد فشل في فهم بحثي التجريبي المحدد المفصّل . فكيف حدث هذا ؟ لقد اشتكى ليفي استراوس من ان عملي يصعب فهمه عموما . ولكن يحدث دائما أن من لديهم أفكارهم الكثيرة يجدون صعوبة في متابعة أفكار الآخرين ، ولايرون مايكون واضحاً لأى شخص غير متحيز . فمنهجي يختلف عن منهج ليفي استراوس وهذا واحد من أسباب سوء الفهم . وهناك سبب أخر متعلق بي . لقد كتبت الكتاب وأنا شاب وكنت أعتقد أنه يكفي أن تقدم ملاحظة أو فكرة لأي شخص ليدركها ويشاركك فيها في الحال . كان

أسلوبي موجزا وعبرت عن نفسي في شكل نظرى ولم أهتم بتفصيل البراهين لأنى كنت اظن أنها حتى بذلك الشكل واضحة من النظرة الأولى . ولكنى كنت مخطئا .

دعنا نبدأ بالمصطلحات . يجب أن أعترف أن مصطلح **مورفولوجيا** الذي أخذته عن جوته ، والذي كان آنذاك مصطلحا عزيزا لديَّ وأعطيته معنى ليس علميا فحسب ولكن فلسفيا بعض الشيء وقد يصح القول إنه شعري كذلك ، لم يكن اختيارا موفقا بالكلية . وكان من المفروض ألا أتحدث عن المورفولوجيا ولكن عن مفهوم ضيق وصحيح أي عن البنية أو الإنشاء (compostion) وكان من المفروض أن أسمي الكتاب **بنية الحكاية الخرافية الشعبية** . ولكن حتى كلمة «بنية» يجب أن تُعَرَّف لأنها يمكن ان تعنى معان كثيرة . فماذا أعني ؟

أوضحت من قبل أن تحليلي نشأ من ملاحظة أن شخصيات مختلفة في الحكايات الخرافية تؤدي نفس الأعمال ، أو بمعنى آخر ، إن نفس الأفعال يمكن أن تؤدى بطرق مختلفة جدا . وأعطيت كمثال لذلك حكايات بنت الزوج المضطهدة . ولكن هذه الملاحظة تصدق ليس على تنوعات هذه الحبكة فحسب ولكن على عقدة كل حكاية خرافية . وهكذا ، إذا غادر البطل ، مثلا ، وطنه للبحث عن شيء وكان هذا الشيء بعيدا جدا فإنه يستطيع أن يصله عن طريق حصان سحرى أو صقر سحري أو سجادة طائرة سحرية أو سفينة طائرة سحرية أو بالركوب على شيطان .. إلخ . لن أعدد كل الاحتمالات وسيكون من السهل أن نرى أننا في كل حالة نعالج انتقال البطل إلى المكان الذي يضم الشيء الذي يرغب فيه ، ولكن الأشكال التي يتحقق بها الانتقال

مختلفة . فلدينا هنا ثوابت ومتغيرات . دعنا نأخذ مثالا آخر :

لا ترغب الأميرة أن تتزوج ، أو يرفض أبوها أن يزوجها لمتقدم يكرهه هو أو الأميرة . ويطلب من المتقدم أن يؤدي مهمات مستحيلة كأن يقفز إلى شباكها على ظهر حصان ، ويستحم في مرجل به ماء يغلي ، أو يحل لغز الأميرة أو يحصل على شعر ذهبي من ملك البحر .. إلخ . وتبدو كل هذه التنوعات للمستمع غير المتمرس مختلفة كلية وهو محق في ذلك لحد ما . ولكنها بالنسبة للعالم ، تحجب وحدة محددة من ناحية منطقية . فنحن في سلسلة الأمثلة الأولى نعالج الانتقال إلى مكان البحث بينما في الثانية لدينا موتيف المهمات الصعبة . محتوى المهمات يختلف لكن وجود المهمة شيء ثابت . وقد أسميت هذه العناصر الثابتة وظائف الشخصيات وكان هدف بحثي أن يؤسس الوظائف التي تظهر في الحكاية الخرافية ويقرر ما إذا كان عددها محدودا وفي أي ترتيب تتبع بعضها البعض . وناقشت نتائج هـذا التحليل في كتابي . واتضح أن عدد الوظائف قليل وأشكالها كثيرة وأن الترتيب دائما واحدٌ . وهكذا تم الحصول على صورة ذات انتظام مدهش .

وبدا لى أن هذا كله بسيط بدرجة كافية وسهل الفهم . ولا أزال أعتقد ذلك . ولكنى على أية حال لم آخذ في الاعتبار أن كلمة «وظيفة» لها معان مختلفة في لغات العالم . وهى مستعملة في الرياضيات والميكانيكا والطب والفلسفة . والذين لايعرفون كل هذه المعاني يفهمونني بسهولة . فالوظيفة حسب تعريفي (وكما هي مستعملة في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية**) تعنى

عمل الشخصية من وجهة نظر أهميتها في تقدم القصة . فإذا قفز البطل إلى شباك الأميرة على ظهر حصان ، لايكون عندنا وظيفة القفز على حصان (فتعريف كهذا يكون صحيحا فقط إذا أهملنا تقدم القصة ككل) ولكن وظيفة أداء مهمة صعبة كجزء من التودد (أو المغازلة) . وبالمثل إذا أخذ صقر الأمير إلى بلاد الأميرة لايكون لدينا وظيفة الطيران على طائر ولكن وظيفة الانتقال إلى المكان الذي فيه الشيء المبحوث عنه . فالوظيفة مصطلح مألوف كان يجب أن يفهم فى هذا المعنى وليس في أي معنى آخر .

لقد استنتجت الوظائف من تحاليل مقارنة مفصلة . وبالتالي فإنى لا أستطيع أن أوافق ليفي استراوس عندما يقول إننى أسست الوظائف بطريقة عشوائية وشخصية كلية . فالوظائف أسست من خلال المقارنة والتعرف على مئات بل آلاف الحالات . ولكن ليفي استراوس يعطي كلمة «وظيفة» معنى يخالف معناها كلية في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** . وليوضح أن الوظيفة عشوائية يعطى مثال الأشخاص المختلفين الذين يحرسون شجرة فاكهة : يعتبر واحد منهم أن خصوبة الشجرة هى الأكثر أهمية ، ويرى آخر جذورها الضاربة في العمق بينما، ينسب لها الشخص البدائي وظيفة وصل السماء بالأرض (فالشجرة تستطيع أن تصل السماء) . والخصوبة من ناحية منطقية يمكن تعريفها كواحدة من وظائف شجرة الفاكهة ولكنها ليست فعلا . هي بدرجة أقل من ذلك بكثير ، ليست فعلا لشخصية في قصة . لقد عكفت فقط على القصص وقوانينها

الخاصة ولكن ليفي استراوس يعطي مصطلحاتي معنى عاما مجردا من عنده ثم يرفضه .

نأتي الآن لمصطلح «الإنشاء» . هذا المصطلح يعنى عندي تتابع الوظائف كما هى فى الحكاية نفسها . والمخطط الذي نتج عن التحليل ليس طرازًا قديمًا أو إعادة بناء لحكاية خيالية مفردة (كما يعتقد ناقدي) ولكنه شيء مختلف كليا . ليفي استراوس محق في شيء واحد : فليس لمخطط الإنشاء هذا وجود في الحقيقة ، وهو ، على أية حال ، متحقق في القصة في أشكال مختلفة كثيرة . هو أساس الحبكة أو بالأحرى هيكلها . ولأجعل فكرتي هذه أكثر وضوحا وأتجنب سوء فهم الآخرين لي مستقبلا ، سأعطى مثالا واحدًا لما أعني بـ «الحبكة» و «الإنشاء» . دعنا نتخيل أن تنينا يخطف ابنة ملك ويهرب بها ، ويطلب الملك النجدة ، ويقرر ابن فلاح البحث عن الأميرة فيغادر بلده . وفي الطريق يقابل امرأة عجوزا تطلب منه أن يرعى قطيعا لها من الأحصنة المتوحشة . فيفعل ذلك وتعطيه واحدًا منها يحمله إلى الجزيرة التى يحرس فيها التنين الأميرة . فيقتل البطل التنين ويعود ويكافؤه الملك بأن يزوجه الأميرة . هذه هي حبكة الحكاية بينما يمكن أن نعطي الخطوط العريضة للإنشاء كما يلي : يقع سوء طالع ويطلب من البطل المساعدة فيغادر البطل وفي الطريق يقابل شخصا يختبره ويكافؤه بأداة سحرية يجد بمساعدتها المبحوث عنه ويرجع ويكافأ . ونفس الإنشاء يمكن أن يكون أساسًا لعقد كثيرة وبالعكس ، تقوم عقد كثيرة على أساس نفس الإنشاء . فالإنشاء عنصر ثابت والعقدة

متغيرة . وكان في استطاعتي أن أطلق على العقدة والإنشاء معـا بنية الحكاية الخرافية وأقع في خطر سوء فهم المصطلحات مستقبلا . فليس للإنشاء وجود حقيقي ، تماما كما ليس لجميع المفاهيم العامة وجود في عالم الأشياء . المفاهيم موجودة في عقل الإنسان فقط ولكن باستعمالها نكتشف العالم وقوانينه ونتعلم السيطرة عليه .

وبدراسة الحكاية الخرافية نلاحظ أن بعض الوظـائف (أعمال الشخصيات) ثنائية *(binary)* . فمثلا المهمة الصعبة تتضمن الحل ، والمطاردة تنتهي بالإنقاذ ، والمعركة تؤدي إلى النصر ، ويقضى على سوء الطالع الأوَّلي أو الخراب في النهاية .. إلخ . والوظائف الثنائية ، حسب رأي ليفي استراوس ، مكملة لبعضها البعض ويجب أن تخفَّض إلى وظيفة واحدة . ربما كان ذلك صحيحا من ناحية منطقية فالمعركة والنصر يشكلان كلا واحدا لحد ما . لكن هذه الارتباطات الميكانيكية غير مناسبة ومضلله فى دراسة الإنشـاء . والوظـائف الثنائيـة تؤديها شخصيات مختلفة . فالمهمة الصعبة تفرضها شخصية وتحلها شخصية أخرى . والنصف الآخر للوظيفة الثنائية قد يكون إيجابيا أو سلبيًا . فنحن نجد في الحكاية البطل الحقيقي والبطل المزيف . ينجز الأول المهمة ويكافأ ويفشل الثانى ويعاقب . وعلى صعيد آخر ، فإن وظائف متوسطة تفصل ما بين الوظائف الثنائية . فمثلا ، نجد اختطاف الأميرة (سوء الطالع الأوّلى) في بداية الحكاية بينما رجوعها يكون في نهاية الحكاية فقط . وهكذا فإن تقليص العناصر الثنائية إلى عنصر واحد في دراسة الإنشاء لن يكشف القوانين التى تحكم تطور العقدة . فترتيب الوظائف

المنطقي حاسم لبحثنا .

ولنفس السبب لا أستطيع أن أقبل توصية أخرى . لقد حاولت جاهدا أن أكتشف الترتيب الذي يرتب به القاصون الوظائف فى الحكايات واتضح لى أن الترتيب واحد دائمًا . وهذا اكتشاف جد مهم للفولكلوري . فالفعل القصصي متطور بمرور الوقت وبالتالي فإن الوظائف ترتب بالتتابع . وليفي استراوس لايجيز طريقة تحليل وترتيب الوظائف هذه ، ويستعمل الحروف الابجدية *ABCD* للإشارة للتتابع ويقترح نظامًا أو نسقا منطقيًا بدلا عن ترتيب طبيعي . فهو يرغب في ترتيب الوظائف رأسيًا وافقيًا . وهذا الضرب من الترتيب واحد من متطلبات تكنيك البنيويين وهو موجود في كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** ولكن بشكل آخر . ومن المحتمل أن ليفي استراوس لم يُعِرْ نهاية الكتاب انتباها كافيًا حيث الملحق المعنون «مواد لجدولة الحكاية» . فالحروف الخاصة تمثل الترتيب الأفقى والجدول مخطط إنشائي مفصل لما أشير إليه في نص الكتاب بالحروف . وتحت هذه الحروف الخاصة يستطيع المرء أن يضع مادة الحكاية الفعلية وهذا سيشكل الترتيب الرأسي . ولا حاجة بنا لإبدال هذا المخطط المحوّر كلية والمستمد من مقارنة النصوص بآخر ناتج عن تجريد محض . والفرق بين طريقة تعليلي وطريقة ليفي استراوس أننى أستنتج تجريدي من المادة بينما يستنتج هو تجريده من تجريدي . ويؤكد ليفي استراوس أنه لايمكن الرجوع من مخططاتي المجردة إلى المادة مرة ثانية . ولكنه إذا أخذ أية مجموعة حكايات خرافية وقارنها بمخططي سيجد أن

مخططي يوازي المادة بالتأكيد ، وأن بنية الحكاية الخرافية حقيقة . إضافة لذلك فإن المرء يستطيع بـالمخطط كنقطة انطلاق ، أن يؤلف عددًا غير متناه من الحكايات ، كلها مبنية حسب نفس القانون كما الحكايات الشعبية . وإذا تركنا جانبا تنوعات معينة غير متناغمة يمكننا أن نحسب عدد التشكيلات الممكنة . إذا رغب المرء أن يطلق على مخططي «أنموذجا» فإن هذا الأنموذج يعيد بناء كل العناصر البنائية (الثوابت) للحكاية الخرافية وينتقل إلى العناصر غير البنائية (المتغيرة) . أنموذجي يوازى ماهو مصوغ وقائم على أساس دراسة المادة ، بينما الانموذج الذي يقترحه ليفي استـراوس لايوازى الـواقع ومؤسس على عمليات منطقيــة لاتفرضـها المادة . والتجـــريد المستمـــد من المـــادة يشرحهـــا أما التجـريد المستمـد من التجاريد فهو نهاية في نفسه ، وهو منعزل عن المادة وقد تجده متناقضا مع حقائق العالم الحقيقي وبالتالي عاجزًا عن تفسيرها . وليفي استراوس يجرى عملياته مع إهمال تام للمادة (فهو ليس لديه أدنى رغبة في الحكاية الخرافية ولايحاول أن يعلم أكثر عنها) ويـزيح الـوظائف عن تتـابعها الـزمني . ولايستطيع الفولكلوري أن يقر طريقة كهذه ، لأن الوظيفة (العمل ، السلوك ، الحدث) ، كما عرّفتها فى كتابي ، تؤدى فى زمن لايمكن إزاحتها عنه . ومفهوم الزمان والمكان والرقم فى الحكاية الخرافية يختلف اختلافًا تاما عن المفاهيم التى تعودنا عليها والتي نميل لاعتبارها مطلقة . هذه قضية خاصة ولقد ألمحت اليها فقط لأن الإزاحة الجبرية للوظائف من التتابع الزمني تدمر البنية الفنية للقصة وهى مثل بيت عنكبوت جميل

يتداعى بأقل لمسة ، وهذا سبب آخر لوضع الوظائف في زمنها كما تتطلب القصة نفسها وليس في سلسلة غير زمنية كما يريد ليفي استراوس .

ان العالم المتخصص في الفولكلور والعالم المتخصص في الأدب مُهْتمان بصفة رئيسية بالحبكة . ولمصطلح «الحبكة» في اللغة الروسية معنى مُعَرَّف تعريفًا جيدا فهو يرجع لكل الأفعال والأحداث التي تتطور في مسيرة السرد .

ولقد ترجم المترجم الإنجليزي اللفظة الروسية ترجمة صحيحة بالكلمة *(Polt)* . وكما نعرف فان المجلة الألمانية المكرسة لفن القصة اسمها **فابيولا** . ولكن ليفي استراوس ليس مهتما بالحبكة وترجمها إلى الفرنسية بكلمة *(theme)* وقد فضّل دون شك هذه الكلمة لأن الحبكة فئة زمنية بينما كلمة *(theme)* ليست كذلك . ولن يقبل أي دارس للأدب هذا الإبدال أبدا . فكلمتا *(plot)* الإنجليزية و *(theme)* الفرنسية يمكن أن يفهما بطرق كثيره جدا ولكن لايمكن أبدا أن تحل واحدة مكان الأخرى . ويتضح فقدان الرغبة في العقدة والقصة في حالات كثيره لترجمة غير دقيقة . فمثلا ، عندما يقابل البطل امرأة عجوزا (أو شخصية أخرى) تختبره وتعطيه أداة أو وسيلة سحرية فإن هذه الشخصية حسب وظيفتها معرّفة في كتابي بـ (المعطي *giver*) ويسمي الفولكلوريون الأدوات السحرية التي يتسلمها البطل «هدايا سحرية» . وهذه لفظة خاصة ولكن المترجم الإنجليزي ترجم كلمة (المعطي) بـ (المانح أو الواهب

donor) وهى تناسب الحكاية الخرافية تمامًا ولعلها أفضل من الكلمة الروسية لأن الهدية في الحكاية ليست دائما إرادية . ولكن ليفي استراوس ترجمها فى الفرنسية بـ «المحسن أو المتبرع بهبة» (bienfaiteur) مما أعطاها معنى عامًا ومجردًا لدرجة أنها أصبحت بلا معنى .

بعد كل هذه الاستطرادات الضرورية لفهم أفضل لما سيتبع نرجع لمسألة الشكل والمحتوى . لقد جرت العادة ، كما ذكرنا سابقا ، ان نطلق صفة الشكلية على أية دراسة للشكل دون المحتوى . ولابد أن أعترف أنني لا أستطيع أن أفهم ما يعينه كل ذلك ولا أن أفهم التعبير ولا تطبيقه العملي . ولربما كنت أفهمه إذا عرفت أين يمكن البحث في عمل فنى عن الشكل وعن المحتوى . ويمكننا أن ننغمس فى مناقشات لاتنتهي حول الشكل والمحتوى كقسمين فلسفيين ، لكن الحجج ستكون عديمة الجدوى مادامت تهتم بالشكل والمحتوى عموما دون الرجوع إلى المادة .

ان الحبكة هي الصانعة لمحتوى العمل فى علم جماليات الفولكلور . فمحتوى حكاية «طائر النار Firebird » عند الشعب هو قصة عن كيف أن هذا الطائر طار في حديقة ملك وسرق التفاحة الذهبية وكيف أن الأمير مضى يبحث عنه ولم يعد بالطائر فقط وإنما بحصان وعروس جميلة . فما يحدث في الحكاية يشكل الاهتمام الكامل . دعنا نفترض للحظة وجهة نظر هذا الشعب (وهو بالمناسبة رأى حاذق جداً) . إذا كانت الحبكة هى المحتوى فإن الإنشاء ليس كذلك . وهكذا نصل للنتيجة وهى أن

الإنشاء يرجع إلى الشكل . وإذا كان ذلك صحيحا فإن أنواعًا مختلفة من المحتوى يمكن إن توضع في شكل مفرد . ولكنى قلت من قبل أن الشكل والمحتوى لاينفصلان فلا توجد عقدة دون إنشاء ولا إنشاء دون عقدة . وقد توصلنا من مادتنا إلى الحقيقة المعروفة أن الشكل والمحتوى لايمكن فصلهما . ويقول ليفي استراوس نفسه «إن الشكل والمحتوى لهما نفس الطبيعة ويخضعان لنفس التحليل» . وهذا . . دون شك صحيح ، ولكن إذا كان الشكل والمحتوى لايمكن فصلهما وأنهما متطابقان في الطبيعة فإن من يحلل الأول يحلل بالضرورة الآخر . فأين إذن ذنب الشكلية ؟ وماهي جريمتى عندما احلل الحبكة (المحتوى) والإنشاء (الشكل) في وحدتهما غير القابلة للانفصام ؟

ومع هذا ، فإن فكرة المحتوى والشكل ليست عامة بعد كل ذلك ، وليس واضحًا ما إذا كان يمكن تطبيقها على أنوا ع أخرى من الفن الشفهي . فالشكل يعنى عادة الجنس *(genre)* وبالتالي فإن نفس الحبكة (أو العقدة) يمكن أن تأخذ شكل رواية أو مسرحية أو فيلم .. إلخ . وتؤكد محاولات إعادة كتابة القصة لتكون مسرحية أو تهيئتها لفيلم ، فكرة ليفي استراوس بطريقة رائعة . فرواية للروائى زولا ككتاب وكفيلم سينمائى عملان مختلفان وليس بينهما في العادة شيء مشترك إلا القليل جدا .

أضف لذلك ، إن المحتوى لا يرجع في معظم الحالات للعقدة ولكن للرسالة (المراد توصيلها) ولفكرة المؤلف ونظرته للدنيا وآرائه . وقد جرت محاولات لاتحصى لدراسة وتقويم نظرة الكاتب ولكنها فى معظم الأحيان كانت غير متقنة بطريقة تدعو

لليأس . وقد تعوّد ليوتلستوي أن يهزأ من مثل هذه المحاولات .

فعندما سئل عمّا كان يود قوله في روايته **أنّا كارنينا** ، أجاب : «إذا رغبت أن أقول بالكلمات كل ما أردت التعبير عنه في الرواية فإن عليّ أن أكتب من البداية نفس الرواية التى كتبتها . وينبغى عليّ أن أهنىء النقاد إذا فهموا ما أقوله وعبّروا عنه في مقال صحفي» . وإذا كان العمل الفنى في الأدب هو الشكل الذي يعبر به عن الفكرة فانه كذلك ـ بل أكثر ـ في الفولكلور إذ لدينا في الفولكلور قوانين صارمة للشكل (الإنشاء) بحيث إن إهمالها يؤدي لأخطاء جسيمة . وينسب الدارس للحكاية والفولكلور نظرته للعالم ويكتشف فيها اتجاهات غيبية أو إلحادية أو ثورية أو محافظة ، وذلك حسب مفاهيمه السياسية والاجتماعية التاريخية والدينية . وهذا لايعني أبدا أن أفكار الفولكلور لايمكن أن تدرس ولكن يعنى بكل تأكيد أن الفكرة (المحتوى) يمكن أن تحلل علميا وموضوعيًا فقط بعد توضيح قوانين الشكل . إننى أوافق ليفي استراوس عندما يطالب بالبحث في التاريخ والنقد الأدبي . ولكنه على أية حال ، يطالب بهما كبديل لما يطلق عليه دراسة الشكل . وأنا مقتنع بأن التحليل الأوَّلي للشكل هــو الشرط المسبق للبحث التاريخي والنقدي . وإذا كان كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** هو بمعنى ما المجلد الأول لبحث واسع وكتاب **الجذور التاريخية للحكايات الخرافية** هو الثاني فإن المجلد الثالث يمكن أن يكون حول النقد الأدبي . وبعد ان يدرس شكل الحكاية وتحدد جذورها التاريخية ، عندها فقط يمكن التحليل الموضــوعي

والعلمي لنمو أو تطور الفلسفة الشعبية والأخلاق الشعبية كما نجدها في الحكاية . وسيكشف هذا التحليل عن تنظيم مؤلف من طبقات وبنية شبيهة بالمواد المترسبة الجيلوجية والتي تتحد فيها الطبقات القديمة بالطبقات الحديثة بل والأحدث منها . سنفحص كل العناصر المتغيرة وكل ألوان هذه البنية لأن فنية الحكاية ليست وقفا على إنشائها . ولندرس كل هذا ونفهمه لابد أن نعرف الأساس الضمني للتنوع المدهش للحكاية الخرافية .

لا أستطيع أن أرد على كل ملاحظات ليفي استراوس . وأود على أية حال ، ان أركز على قضية شائقة وهى العلاقة بين الحكاية الخرافية والاسطورة *(myth)* وهذه القضية ليست مهمة جدا في النقاش الحالي لأن بحثي محصور على الحكاية الخرافية وليس على الأسطورة ولكن ليفي استراوس خبير في الأسطورة وهنا أيضًا لايتفق معي .

لقد ذكرت فى كتابى شيئًا قليلًا ـ مختصرًا ودون برهان ـ ولقد أخطأت حين عبرت عن أفكاري بطريقة قاطعة ، ولكن المفاهيم غير المبرهنة ليست خاطئة دائما . إننى أعتقد أن الأسطورة كفئة تاريخية أقدم من الحكاية الخرافية ويعتقد ليفي استراوس العكس . وليس هنا المجال للتفصيل في هذه القضية ولكنها تستأهل ذكرًا مختصرًا على الأقل .

ما الذي يشكل الاختلاف بين الحكاية الخرافية والأسطورة ؟ وفي أي الوجوه يتشابهان ؟ من خواص الحكاية الخرافية أنها تقوم على خيال شعرى وأنها تشويه للواقع . فكلمة (الحكاية) في معظم اللغات مرادفة لـ «الأكذوبة» أو

«الباطل» . فالقصاص الروس ينهون حكاياتهم بقولهم «انتهت الحكاية ، اننى لا أستطيع أن أكذب بعد هذا» . ومن الناحية الأخرى ، فإن الأسطورة قصة مقدسة ولايعتقد أنها صادقة فحسب بل يعتقد أنها تعبر عن إيمان الشعب. وبالتالي فإن الاختلاف بينهما ليس في الشكل . فالأساطير يمكن أن تأخذ شكل القصة الذي ينبغي دراسته ، رغم أني لم أفعل ذلك في كتابي . أما بالنسبة لليفي استراوس فإن «الأسطورة والحكاية الخرافية تستغلان مادة مشتركة» . وهذا أمر صحيح تمامًا إذا ما كنا نعنى بالمادة التقدم فى القصة أو العقدة . فهناك أساطير تقوم على نفس نظام الحكاية الخرافية المورفولوجي الإنشائي كما هي الحال فعلا في الأساطير الكلاسيكية لأرقوناتس (Argonautus) وفرساوس (Perseus) واندروميدا (Andromeda) وثيثيوش Theseus وكثيرين غيرهم . وتوازى هذه الأساطير فى بعض الأحيان ، وفى أدق التفاصيل ، المخطط الإنشائي المدروس فى كتاب **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** . وللأسطورة والحكاية الخرافية نفس الشكل في بعض الحالات . ولكن التوازي بينهما ليس عالميا بأية حال من الأحوال : فليس هناك مايجمع بين عدد ضخم (بل معظم) الأساطير القديمة ونسق الحكاية الخرافية . ويصدق هذا أيضًا بدرجة أكبر على أساطير البدائيين . وتختلف الأساطير الكونية وأساطير الخلق وأصل العالم والحيوانات والرجال والأشياء اختلافا كليا عمّا فى الحكاية الخرافية ولايمكن تحويلها إليها . وحيثما قامت الحكاية الخرافية والأسطورة على نفس النسق ، فإن الأخيرة دائمًا أقدم من الأولى كما يتضح مثلا من تاريخ عقدة مسرحية

أوديب للكاتب سفوكليس . فقد كانت أسطورة في العهد الهيليني واتخذت العقدة في العصور الوسطى شخصية مسيحية مقدسة ، وأصبح بطلها جوداث الآثم العظيم أو قديس مثل جريجورى أو اندرو التكريتي أو آلبان الذين خلصتهم فضائلهم العظيمة من آثامهم الكبيرة . ولكن عندما يفقد البطل اسمه وتفقد القصة شخصيتها المقدسة ، يتم تحويل الأسطورة والليجند *(legend)* لحكاية خرافية . أما ليفي استراوس فله رأي آخر : فهو لايوافق على أن الأسطورة أقدم من الحكاية الخرافية ويقول إنهما يمكن أن يوجدا معا وأنهما موجودان فعلا حتى يومنا هذا . «توجد الأساطير والحكايات الشعبية جنباً إلى جنب في الوقت الحاضر . فلا يمكن إذن القول بأن هذا الجنس أو ذاك من بقايا الآخر» . ويوضح مثال **أوديب** على أية حال ، أن العقدة في مجرى التطور التاريخي تتحول من شكل (الأسطورة) إلى آخر (الليجند) ومن ذلك إلى ثالث (الحكاية الخرافية) . ويعرف كل الفولكلوريين أن العقد تهاجر دائمًا من جنس فولكلوري لآخر (فعقد الحكاية الخرافية تنتهى فى الشعر الملحمي ، إلخ) ولكن ليفي استراوس لايرجع إلى العقد الفعلية وهو يستعمل مصطلحى **الأساطير والحكاية الخرافية** بإبهام أي الأسطورة «عمومًا» والحكاية الخرافية «عمومًا» ويعتبر الجنس كجنس دون تمييز الأنواع والعقد . ولهذا فهو يتحدث إذن عن وجودهما معًا حتى اليوم الحاضر . وفي هذه الحالة فهو لايفكر كمؤرخ . فالمهم ليس عدد السنين وإنما الفترات التاريخية والبنيات (التكوينات) الاجتماعية . فدراسة أكثر الشعوب بدائية وقدما توضح أن كل فولكلورهم

(وفنهم البصري أيضا) له صفة مقدسة وسحرية . ان مايعتبر مجازا في الطبعات الشعبية وحتى أحيانًا في الطبعات العلمية ، حكايات خرافية للشعوب البدائية ليس له ادنى صلة بالحكاية الخرافية . فمن المعروف إن حكايات الحيوان كانت تحكى فيما مضى كقصص سحر يزعم أنها تسهم في صيد ناجح ، وليس كحكايات . ومادة كهذه متوفرة . لقد نشأت الحكاية الخرافية بعد الأسطورة وفي الحقيقة فانهما يمكن أن يوجدا معا في فترة معينة إذا كانت عقدهما تابعة لمخططات إنشاء مختلفة وتمثل عقدا مختلفة . وقد عرفت الآثار الكلاسيكية كليهما ولكن بعقد مختلفة . فلا يمكن أن توجد أسطورة فينوتس وحكاية ارقينوتس الخرافية عند نفس الشعب . ولايمكن أن توجد حكاية خرافية حول تيسيوس حيث أسطورته لاتزال حية لم تندثر ولاتزال موضوعا لطقس من الطقوس . وأخيرا ، فلا يمكن أن توجد على الإطلاق أساطير في التكوينات الاجتماعية المتقدمة الحالية . فقد أصبحت الليجند *(legend)* والقصة الدينية تؤدي التقليد المقدس الذي كانت تؤديه الأساطير *(myths)* في زمن من الأزمان . وفي الأقطار الاشتراكية تختفي حاليا البقايا الأخيرة لليجند *(legend)* المقدسة . وهكذا فإن قضية القدم النسبي والحكاية الخرافية وامكانية أو استحالة وجودهما معا لايمكن حلها بطريقة عامة . وإنما يعتمد الحل على مراحل التطور التاريخي . فمن الضروري أن نعرف المخططات المورفولوجية ونفهمها ونعرف كيف نفرّق بينها لكي نحدد الصلات والاختلافات بين الحكاية الخرافية والأسطورة ، ونحكم على قدمهما النسبي وإمكانية وجودهما معًا أو

استحالته . فالقضية أكثر تعقيدًا مما يعتقد ليفي استراوس .

يمكننا الآن أن نخلص إلى بعض النتائج . فالفيلسوف يعتبر التعابير التي توازي نوعًا معينًا من الفلسفة ، صحيحة بينما هي صحيحة عند العالِم إذا كانت نتيجة لدراسة المادة . فنتائجي عند ليفي استراوس لاتوازي طبائع الأشياء. حسب تعبيره . ومع هذا لايذكر حالة واحدة وجد فيها نتائجي حول الحكاية الخرافية خاطئة ، رغم أن مثل هذه الاعتراضات المحددة فقط هي الخطيرة للدارس وهي أيضًا المرغوبة والمفيدة والقيّمة أكثر من غيرها .

القضية الأخرى المهمة هي المنهج . فمنهجي .. بالنسبة لليفي استراوس خاطيء ، لأن الأفعال يمكن تحويلها من شخص لآخر ولأن نفس الأفعال يمكن أن تؤديها شخصيات مختلفة ليست موجودة فقط في الحكاية الخرافية . وهذه ملاحظة صحيحة ولكنها في صالح منهجي وليست ضده . فمثلا ، إذا كان الغراب أو الحيوان الثديي المعروف باسم المنْك أو المخلوق المجسم للألوهية أو إله يأخذ دور خالق الكون المادي في الأساطير الكونية ، فإن هذا يعني أن الأساطير يمكن بل ينبغي أن تدرس بنفس المناهج كما الحكاية الخرافية . ستختلف النتائج وستنبثق مخططات مورفولوجية كثيرة ولكن المناهج ستبقى كما هي .

ومن الممكن أن يبرهن منهج تحليل القصص حسب وظائف الشخصيات على أفادته لأشكال الأدب القصصية وللفولكلور . هناك مايعتور المناهج المقترحة في كتابي قبل ظهور البنيوية ومايعتور كذلك مناهج البنيويين الذين يهدفون إلى الدراسة

الموضوعية للأدب . وهى كلها مفيدة حيثما يكون التواتر هو القانون ، كما هى الحالة فى اللغة والفولكلور . ولكن عندما يكون الفن نتاجًا لعبقرى متفرد فإن استعمال المناهج المنضبطة سيؤدي إلى نتائج إيجابية فقط إذا كانت دراسة العناصر المتكررة تمت مع دراسة التفرد وهو بالنسبة لنا معجزه . فلا يهم كثيرًا كيف نصنف الكوميديا الإلهية لدانتي أو تراجيديات شكسبير . فدانتى وشكسبير متفردان والمناهج المنضبطه لن تشرح عبقريتهما . لقد أكدت فى بداية هذا المقال الصلات بين قوانين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية وأود أن أنهيه بتأكيد الاختلافات الخاصة والأساسية بينهما .



تعليق ليفي ستراوس على رد بروب

رد بروب في الطبعة الايطالية لكتابه على نقاشي بمحاضرة رنانة ذات لغة جارحة للمشاعر . وقد دعاني الناشر الإيطالي للرد ولكنى سأحصر نفسي في تعليق قصير لأني لست مهتما بإطالة أمد مايبدو لي سوء فهم لمقالي . وبما أنى لا أحتفظ بالنص الأصلي فإنى أستطيع أن أعيد بناءه بالتقريب من الترجمة .

لم يفت كل الذين قرأوا المقال الذي كتبته في عام ١٩٦٤ عن كتاب بروب التنبؤي والذي ضمنه الناشر الايطالي في هذا المجلد ، ماعنيته به وهو تقديم الثناء والإجلال والتقدير لاكتشاف عظيم سبق بربع قرن كل المحاولات التى قام بها الآخرون وكاتب هذه السطور في ذات الاتجاه .

ولهذا السبب لاحظت بدهشة وأسى أن العالم الروسي ، والذي أعتقدُ أنني ساهمت بتواضع في شهرته التي يستحقها ، رأى شيئا مختلفا لحد ما في كلماتي إذ لم ير فيها نقاشا لبقًا لبعض الجوانب النظرية والمنهجية لعمله ولكنه رأى فيها هجوما غادرا .

إنني لا أرغب في مواصلة النقاش معه حول هذا الموضوع . فواضح أنه بمعاملتي كفيلسوف قد تجاهل كل عملي الأثنولوجي في حين أنه كان يمكن تأسيس تبادل الآراء المفيدة على إسهاماتنا في دراسة وتفسير التراث الشفاهي .

ومهما تكن النتائج التى يستخلصها القراء العارفون من هذه المواجهة فإن عمل بروب سيبقى أبداً ، بالنسبة لهم ولي ، الأول بجدارة .

من اصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة

١ ـ قمم الأولب . شعر . للأستاذ محمد حسن عواد ـ نفد
٢ ـ الساحر العظيم .شعر. للأستاذ محمد حسن عواد ـ نفد
٣ ـ عكاظ الجديدة . شعر . للأستاذ محمد حسن عواد ـ نفد
٤ ـ الشاطيء والسراة . شعر . للأستاذ محمود عارف ـ ضم الى مجموعة الشاعر الشعرية
٥ ـ من شعر الثورة الفلسطينية . شعر . للأستاذ احمد يوسف الريماوي ـ نفد
٦ ـ انين وحنين . شعر شعبي . للأستاذ منصور بن سلطان ـ طبع
٧ ـ محرر الرقيق . سليمان بن عبدالملك . . دراسة . للأستاذ محمد حسن عواد ـ نفد
٨ ـ من وحي الرسالة الخالدة . اسلاميات . ـ محمد علي قدس ـ طبع
٩ ـ المنتجع الفسيح . اداب وعلوم . للأستاذ محمد حسن عواد ـ نفد
١٠ ـ طبيب العائلة . د. حسن يوسف نصيف ـ طبع
١١ ـ مذكرات طالب (ط ٣) د. حسن يوسف نصيف ـ نفد
١٢ ـ شمعة على الدرب . نثر . للدكتور عارف قياسة ـ طبع
١٣ ـ اطياف العذارى . شعر . للشاعر الاستاذ مطلق الذيابي ـ طبع
١٤ ـ كبوات اليراع . تصويبات لغوية . للشيخ ابي تراب الظاهري ـ طبع
١٥ ـ عندما يورق الصخر شعر ـ للاستاذ ياسر فتوى ـ طبع
١٦ ـ ورد وشوك . مطالعات . للاستاذ حسن عبد الله قرشي ـ طبع
١٧ ـ في معترك الحياة مجموعة اراء ـ للأستاذ عبد الفتاح ابو مدين ـ طبع

١٨ - المجموعة الشعرية . للاستاذ محمد ابراهيم جدع - طبعت

١٩ - الوجيز في المبادىء السياسية في الاسلام . نظرات اسلامية . للاستاذ سعدي ابو جيب - طبع

٢٠ - اوهام الكتاب تعقيبات مختلفة - للشيخ ابي تراب الظاهري - طبع

٢١ - علي احمد باكثير حياته وشعره الوطني والاسلامي - دراسة للدكتور احمد السومحي - طبع

٢٢ - نغم والم - شعر الشريف منصور بن سلطان - طبع

٢٣ - الكلب والحضارة . قصص من البيئة . للاستاذ عاشق الهذال - طبع

٢٤ - شواهد القران - للشيخ ابي تراب الظاهري - طبع

٢٥ - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - للدكتور سلمان العاني - طبع

٢٦ - اريد عمرا رائعا - شعر - للشاعر عبد الله جبر - طبع

٢٧ - ترانيم الليل - المجموعة الشعرية الكاملة - للشاعر الاستاذ محمود عارف - طبع

٢٨ - حروف على افق الاصيل - شعر - للاستاذ حمد الزيد - طبع

٢٩ - من ادب جنوب الجزيرة - دراسة - للاستاذ محمد بن احمد عيسى العقيلي - طبع

٣٠ - غناء الشادي - شعر - للشاعر الاستاذ مطلق الذيابي - طبع

٣١ - الذيابي تاريخ وذكريات اعداد / الشريف منصور بن سلطان - طبع

٣٢ - محاضرات النادي القسم الاول - طبع

٣٣ - محاضرات النادي القسم الثاني - طبع

٣٤ - محاضرات النادي القسم الثالث - طبع

٣٥ - المتنبي - شاعر مكارم الاخلاق - للاستاذ احمد بن محمد الشامي -

٣٦ - هموم صغيرة - اقاصيص - للاستاذ محمد علي قدس - طبع

٣٧ - امواج واثباج - دراسات ادبية - للاستاذ عبد الفتاح ابو مدين - طبع - الطبعة الثانية -

٣٨ - الخطيئة والتكفير - من البنيوية الى التشريحية - للاستاذ الدكتور عبدالله الغذامي - طبع

٣٩ ـ التجديد في الشعر الحديث ـ دراسة ادبية للدكتور يوسف عز الدين ـ طبع

٤٠ ـ التراث الثقافي للاجناس البشرية في افريقيا دراسة علمية للدكتور عبد العليم عبد الرحمن جعفر ـ طبع

٤١ ـ فلسفة المجاز دراسة لغوية للدكتور لطفي عبد البديع ـ طبع

٤٢ ـ بكيتك نوارة الفال سجيتك جسد الوجد ـ شعر عبد الله عبد الرحمن الزيد ـ طبع

٤٣ ـ مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث للدكتور جوزيف زيدان ـ طبع

٤٤ ـ احبك رغم احزاني شعر الدكتور فوزي عيسى ـ طبع

٤٥ ـ ابو تمام ـ دراسة ـ للاستاذ سعيد السريحي ـ طبع

٤٦ ـ العبقرية العربية دراسة لغوية للدكتور/ لطفي عبد البديع ـ طبع

٤٧ ـ احاديث ـ الدكتور ـ محمد سعيد العوضي ـ طبع طبعة ثانية

٤٨ ـ اغتيال القمر الفلسطيني للاستاذ/ احمد مفلح ـ طبع

٤٩ ـ التضاريس ـ شعر ـ للاستاذ محمد الثبيتي ـ طبع

٥٠ ـ ٤ صفر ـ للاستاذة رجاء عالم

٥١ ـ علم اجتماع اللغة ـ ترجمة عن الانجليزية ـ الدكتور ابو بكر باقادر ـ طبع

٥٢ ـ اقضية وقضاة في الاسلام ـ للدكتور / كمال محمد عيسى ـ طبع

٥٣ ـ علم الاسلوب ـ للدكتور صلاح فضل ـ طبع

٥٤ ـ دليل كتاب النادي ـ طبع

٥٥ ـ علي دمر ـ شعر ـ للاستاذ علي دمر ـ طبع

٥٦ ـ احبك ولكن ـ مجموعة قصص قصيرة ـ للاستاذة مريم محمد الغامدي ـ طبع

٥٧ ـ مدخل الى الشعر العربي الحديث الدكتور نذير العظمة ـ طبع

٥٨ ـ محاضرات النادي ـ الجزء الرابع ـ طبع

٥٩ ـ محاضرات النادي ـ الجزء الخامس ـ طبع

٦٠ ـ محاضرات النادي ـ الجزء السادس ـ طبع

٦١ ـ اللغة بين البلاغة والاسلوبية ـ للدكتور مصطفى ناصف ـ طبع

٦٢ ـ جزر فرسان ـ العقيد متقاعد صالح بن محمد بن مشيلح الحربي ـ طبع

٦٣ ـ شواهد القرآن ـ الجزء الثاني ابوتراب الظاهري ـ طبع

٦٤ ـ الفكر السيكلوجي المعاصر ـ محاولة نقدية ـ الدكتور حمد المرزوقي ـ طبع

المملكة العربية السعودية
الرئاسة العامة لرعاية الشباب
النادي الأدبي الثقافي بجدة
ص . ب : ٥٩١٩ جدة ٢١٤٣٢
تليفون : ٦٨٣٢٥١٢ ـ ٦٨٣٤٦٦٣
برقيا ادبنادى



طبعت بمطابع دار البلاد
جدة ـ ص . ب : ٧٦١٤
ت : ٦٧١٦٤٦٦

